број 102/103 ISSN - 0351 - 9600

театарскигласник

театарскиглаСНИК

број 102/103
ISSN - 0351 - 9600

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
www.dramskiteatar.com.mk

ул. „Шекспирова“ бр. 15, 1000, Скопје,
Република Македонија
телефон: +389 2 3063 388
e-mail: info@dramskiteatar.com.mk
web: dramskiteatar.com.mk

Скопје,
ноември 2024 година

Содржина

Порака по повод Светскиот ден на Театарот 5

Македонската порака по повод Светскиот ден на театарот 7

ТЕОРИЈА **10**

Стево Павловски - Особеностите на театарот и театарската уметност низ вековите (хронолошки интерпретации) 11

КНИГИ **28**

Од текст до претстава: Феноменологија на сценскиот говор 29

ПРЕТСТАВИ **32**

Тодор Кузманов - Мозаик на прекрасни актерски етиди 33

Гоце Ристески - Староста е тешка и понижувачка болест 35

ФЕСТИВАЛИ **48**

Каролина Мицевска - 58. Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ - Прилеп 49

48. Меѓународен театарски фестивал „МОТ“ 53

Сузана Вренцоска - Драмскиот репертоар на „Охридско лето“ секогаш ги носи најдобрите драмски претстави со најдобрите театарски ансамбли 55

Меѓународен театарски фестивал „Свети Јоаким Осоговски“, Крива Паланка 61

Шармот на алтернативата 32. МФКТ „Ристо Шишков“ 8. – 13. септември 2024 67

Петгодишнина од смртта на Благој Стефановски – Баге (1953 – 2020) 69

ПРОГРАМА НА ТЕАТАРСКАТА СЕЗОНА 2023/2024 **78**

НУ Македонски народен театар 79

НУ Драмски театар Скопје 80

НУ Театар за деца и младинци 82

НУ Албански театар скопје 84

НУ Театар Комедија 85

НУЦК ЈХК Џинот - Велес 87

НУЦК „Трајко Прокопиев“ - ТЕАТАР – Куманово 89

НУЦК „Трајко Прокопиев“ - ТЕАТАР – Куманово Албанска драма 91

НУЦК„Марко Цепенков“ Прилеп - Театар „Војдан Чернодрински“ 92

Народен театар Битола 94

НУЦК „Антон Панов“ - Струмица 97

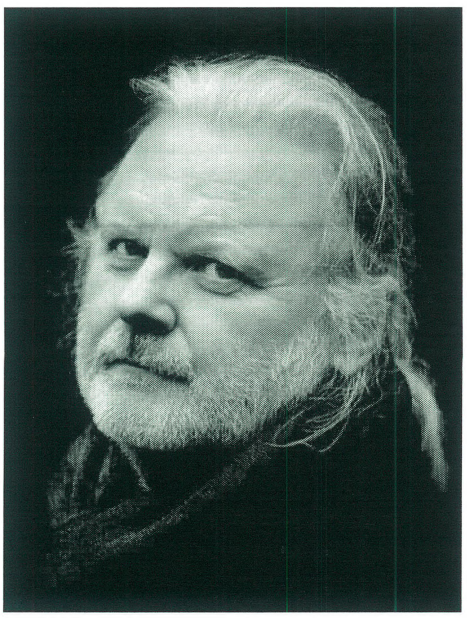
Народен театар Охрид 99

Народен театар Штип 100

Центар за кулутра - Дебар 102

ПОРАКА ПО ПОВОД СВЕТСКИОТ ДЕН НА ТЕАТАРОТ

Јон Фосе, текстописец
Норвешка



Уметноста е мир

Секој човек е уникатен, неповторлив, посебен, а сепак ист како и секој друг. Нашата видлива, надворешна појава, е различна од сечија друга. И се разбира, сето тоа е добро и убаво, но исто така во секој човек има нешто што му припаѓа само и единствено нему - а тоа е самиот тој. Односно, тоа нешто можеме да го наречеме неговиот дух или неговата душа. Или може да одлучиме, воопшто да не го именуваме со зборови, да го оставиме тоа нешто на мира.

Но, колку и да сме различни едни со други, сепак сме слични. Од кој било дел од светот, луѓето сме во основа слични едни на други, без разлика на тоа на каков јазик зборуваме или каква боја на кожа или коса имаме.

Како некој парадокс: потполно исти, а истовремено сосема различни.

Можеби човекот е парадоксален во суштина, со поврзаноста меѓу телото и душата - исто умееме да владееме и со најземните, материјални граници на физичкото постоење, како и со оние кои се надвор од физичката реалност на материјалното ограничување.

Уметноста, добрата уметност успева на свој, чудесен начин, да ги соедини уникатното со универзалното. Но ни допушта да разбереме каде е разликата, на она што би се рекло - што е уникатно, а што универзално; и со тоа, уметноста ги пробива јазичните бариери, географските граници на сите земји, држави; и ги соединува, не само индивидуалните квалитети на луѓето, туку и индивидуалните особености на сите групи на народи, од сите нации.

Уметноста не го прави тоа со изедначување на различностите, за да нè направи исти или еднакви, туку напротив, го прави со покажување на различното во нас, на другото, туѓото. Секое добро уметничко дело се состои од – токму тоа - од нешто туѓо, нешто необично, нешто што не можеме да го разбереме целосно, но на некој начин, сепак го разбираме.

Содржи мистерија, би рекол. Содржи нешто што нè воодушевува и што нè тера да ги надминеме нашите поставени бариери, и со тоа го создава тоа себенадминување, што нè носи над земните и материјални потреби од физичката реалност, што секое уметничко дело мора да го содржи во себе и да нè води кон тоа.

Не знам за подобар начин, кој сплотува спротивности. Ова е точно обратниот пристап од оној на насилните конфликти, што ги гледаме премногу често во светот, што подлегнуваат на искушенијата за уништување на сè

што е друго и посебно, сè што е различно и најчесто користејќи најнехумани изуми, што технологијата ги нуди на располагање. Постои тероризам во светот. Постојат војни. Затоа што луѓето исто така имаат и животинска страна, водена од инстинкт кој другото, различното, туѓото го доживува повеќе како закана за своето постоење, наместо како една фасцинантна мистерија.

Ете како посебноста и разликите што сите ние можеме да ги забележиме - исчезнуваат, оставајќи зад себе една колективна изедначена отапеност, каде што секое различно нешто, претставува закана која треба да се искорени. И сè она што навидум изгледа различно, како на пример, во религиите или политичките идеологии, станува нешто што треба да се победи и да се уништи.

Војната е борба против сè што е длабоко во нас, против посебното и уникатното. И е борба против уметноста и против она што е длабоко во неа.

Овде зборував за уметноста во општи рамки, не посебно за театарот или за драмското пишување, затоа што како што напишав, секое уметничко дело длабоко во себе се врти околу едно единствено нешто: земајќи ги сосема посебните и комплетно уникатните нешта, правејќи ги универзални. Соединувајќи ги, посебното со уникатното со помош на уметничка експресија и не со елиминирање на нивната особеност, туку со потенцирање на нивната различност, за да може сè што е туѓо и друго и непознато да свети силно и продорно.

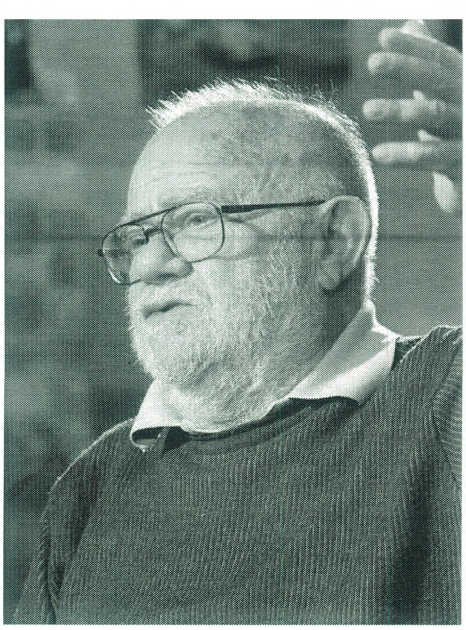
Војната и уметноста се спротивности, исто како што се и војната и мирот – толку едноставно.

Уметноста е мир.

(Превод: Здравко Стојмиров – актер; преведувач на драмски текстови)

МАКЕДОНСКА ПОРАКА ПО ПОВОД СВЕТСКИОТ ДЕН НА ТЕАТАРОТ

Коле Ангеловски, режисер



27 март - Меѓународен ден на театарот. Голем празник за нас театарциите. Тој ни доаѓа како куќна слава. И тогаш театрите се обидуваат, на тој ден, да дадат премиера (по можност добра), па потоа коктелче, баш како на куќна слава.

Јас имав посебна среќа што на 27 март два нови театри се отворија со мои претстави. Театарот за деца и младинци со претставата „Чудовиштата од нашиот град“ според текст на Русомир Богдановски, тогаш македонската порака за денот на театарот со специјален хелиобалон беше испратена во вселената. По неколку години се отвори и Театарот „Комедија“ со „Ах љубов моја“ со мои текст и режија.

Долго време сум во театарот и имав прилика да доживеам два радикално различни периоди во животот на македонскиот театар.

Првиот, кога Македонија, во склоп на Југославија, водеше сметка за културата, сакаше да се покаже пред другите републики, беше горда кога ние правевме добри претстави, победувавме на меѓународни фестивали и фестивалите во Југославија, патувавме по турнеи во разни земји низ светот. Тогаш, ниту еден од режисерите на знаеше колкав му е буџетот на претставата. Сценограф, костимограф, композитор (за секоја претстава специјално се компонираше музика) нормално беше да ги имаш најдобрите, секое работно место беше покриено со соодветно квалификуван човек. Имаше работилници што изработуваа сè што е потребно да се опреми една претстава. Тогаш театрите ги водеа компетентни и значајни личности и сè функционираше како што треба.

Југославија се распадна, Македонија имаше среќа да помине без војна.

Во тоа време во независна Република Македонија имаше околу 20 национални установи кои целосно беа финансирани од Министерството за култура. Дојде демократијата, во театрите дојдоа партиски директори, кои си носеа партиски режисери, кои си бираа партиски глумци и соработници и со големи буџети правеа големи проекти, не претстави, проекти според големи автори. Големи најави, мали резултати.

Ќе се променеше власта, нови партиски директори, нови партиски режисери, нови соработници, големи автори, големи најави, а сè помалку публика, помалку репризи. Сонувавме за некогашните 200, 300, 470 репризи, пре-

ставите кои се играа по десет, дваесет, дваесет и девет години, пред полни салони, со редици пред билетарницата, со среќна и насмеана публика.

Секоја година со ребалансот на буџетот, парите во културата се намалуваа за 10 %, 20 %, а бројот на националните установи се зголемуваше. На последниот конкурс на Министерството за култура имало 3132 барања за финансирање проекти. Комисиите составени, барем како што велат, од компетентни и стручни луѓе (повеќе партиски, отколку компетентни) како само да ги протрчале насловите, без суштински да навлезат во проектите; инаку би им требало најмалку една година, но и тогаш средствата би ги поделиле за да се задоволат народите и народностите, партиите, во секое гратче, општина, село - тежнеејќи да има барем по две национални установи, за да се почитува принципот на двојазичност и сите да бидат задоволни.

Една мала дигресија, Франција, држава со 80 милиони жители, има само 5 државни театри кои се комплетно финансирани од Министерството за култура на Р Франција, и само театарот „Комеди франсез“ има постојано вработена трупа.

Да се добие статус на национална институција на културата – тоа мора да се заслужи.

И сега со овие средства што ги добија театрите, со исклучок на две, три претстави што имаат пристојни буџети, ќе крпат со сценографии и костимографии од фундусот, музика ќе симнуваат од Јутјуб, хонорарите, ако воопшто ги има, ќе бидат минимални. Ќе гледаме, по којзнае кој пат нови видувања на „Тартиф“, на дела од Шекспир, Стефановски... Ќе „измислиме нов правец'' во театарот - „Гол театар“: празна сцена, два стола, црни завеси...

Зградите на театрите ќе се распаѓаат, вода ќе тече од сите страни, греење ќе нема, стотина дипломирани млади актери ќе чекаат некој од театрите да распише конкурс , за евентуално да бидат примени...

Но, затоа ќе имаме фестивали во секој град и во село, дури ќе финансираме фестивал во друга држава...

Ама немајте гајле, догодина, како што рече еден наш хуморист: Туморов ит вил би БЕТЕР!

ТЕОРИЈА

м-р Стево Павловски

ОСОБЕНОСТИТЕ НА ТЕАТАРОТ И ТЕАТАРСКАТА УМЕТНОСТ НИЗ ВЕКОВИТЕ (ХРОНОЛОШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Антички (Грчки) театар

Зборот театар на грчки значи место за одржување спектакли. Првата ваква културна институција, веројатно, настанала во Грција. Тоа се случило во V-IV век пр. н. е. Оваа ера се нарекува „класична" и се карактеризира со хармонија и рамнотежа во сите елементи и компоненти. Античкиот грчки театар се појавил благодарение на обожавањето на различни богови. Грчкиот театар кај Аристотел се базира на неговото гледање, кое во оваа теорија има фундаментално место. Но, наспроти Аристотел, кој ја фаворизирал драмата пред театарот, класичниот грчки театар бил целосен спектакл со игра, песни и рецитирање.

Театарот на Дионис е најстариот театарски објект. Богот на винарството, вегетацијата и природата бил многу почитуван од Античките Грци. Дионис бил посветен на култните обреди, кои постепено прераснале во вистински трагедии и комедии. Ритуалните веселби се претвориле во вистински театарски претстави. Грчкиот театар, а потоа и сите другите типови театри што произлегуваат од него се место за гледање и зборување, затоа може да се истакне дека овој тип театар својата стратегија ја гради врз развивање на неговата сооченост кон гледањето. Имено и според Аристотел, фундаментално место во театарот има гледањето.

Во времето кога настанала трагедијата (при крајот на VI век) театарот и сценаријата биле многу едноставни и недоволно развиени. Најпрвин сцената била округло игралиште со жртвеник на средината околу кој играл Дионисовиот хор. Со развитокот на драмата, на страна се подигнувани згради каде што глумците и хористите можеле да се пресоблекуваат, како и терасесто распоредени клупи за да може публиката да гледа. Орхестрата била место каде што се играло и пеело, односно просторот меѓу сцената и гледалиштето каде што хорот играл и пеел. Таквиот театар низ целиот V век бил од дрва. Дури во втората половина на VI век, во времето на борбите со Филип Македонски, државникот Ликург изградил камени седишта во театарот чии остатоци се ископани на крајот на XIX век.

Разликата меѓу античкиот и современиот театар се состои во тоа што претставите во античкиот театар, едноставно бил изведуван на дневна светлина. Земајќи го предвид фактот што досега во ниту еден од откриените антички театри, па дури и во најзачуваниот од нив–Епидаурус, не се пронајдени никакви траги од средства за осветлување (огнови), како и според самите димензии на театрите кои не дозволуваат да бидат адекватно осветлени од извори на светлина, можеме да заклучиме дека претставите биле играни на зајдисонце. Отсуството на покрив, користењето на природно осветлување како и огромните димензии на грчките амфитеатри кои значително ги имаат надминато и димензиите на најголемите светски модерни театри, се пресудни за ваков заклучок.

Античкиот театар имал кружна форма условена од цикличната форма на хорот (коло). Таа форма се задржала и при изведувањето на трагедијата. Првиот храм на уметноста имал три главни дела: театрон, орхестра и скене (зграда, бина).

Театронот или коилонот бил аудиториумот на хеленскиот театар, односно место каде што гледачите седеле. Називот театрон (ст.грч. θέατρον) значи гледалиште, но се нарекувал и коилон (ст.грч. κοῖλον), што значи вдлабнатост, односно шуплини создадени меѓу седиштата скалесто поредени од приземјето кон

врвот. Римјаните го имаат преведено овој елемент и го нарекуваат *cavea* што значи шуплина. Театронот е изграден во полукруг околу орхестрата. Поделен е во два дела: горна и долна дијазома. Дијазомата, која Римјаните ја нарекувале *praecinctio*, претставува рамна полукружна патека која ги раздвојува горните од долните седишта во театронот.

Вообичаено, хеленските театри имале две дијазоми, но големите театри кои собирале повеќе публика можеле да имаат и три. Нивната функција била да се намали протокот на посетители со цел да се избегнат несаканите турканици. Подоцна, хелените започнале со изградба на коилонот. Од V век пр. н. е. гледачите носеле со себе перничиња за да седат врз нив поради тврдата студена подлога која била неудобна за седење и следење на драмите. Скалестите седишта во еден ограничен редослед се нарекувале керкиди (ст.грч. κέρκις = клинец), додека Римјаните ги нарекувале *cunei*. Во времето на раниот театар, јавноста седела околу орхестрата на земја, врз тревна површина. Потоа хелените поставиле дрвени штици кои, пак, подоцна биле заменети со архитектурно обликувани камени седишта, керкиди, за да бидат трајни и да му одолеат на забот на времето. Керкидите биле одвоени со климаци (ст.грч. κλίμαξ) - скалила по кои се искачувала публиката во театарот. Предните седишта во полукруг среде орхестрата биле нарекувани проедрија и биле резервирани за челниците и свештениците. Најценетиот гледач во театарот бил свештеникот на богот Дионис, Елевтериј (Дионис ослободителот), кој седел на добро изработено мермерно седиште со наслон.

Долу во центарот се наоѓа кружна (или полукружна) рамна површина наречена орхестра (ст.грч. ὀρχήστρα) што значи игралиште. Во класичниот период таа била кружна, а во хеленистичкиот преминала во облик на коњска потковица. Орхестрата е заоблен простор каде што танцувал и пеел хорот, но и место за вршење на жртвен обред. За најубав хеленски театар на светот се смета добро сочуваниот театар во светилиштето во Епидаур каде што јасно се истакнува округлата орхестра. Римјаните орхестрата ја искористиле за разни спектакли и ја нарекувале харена. Кружниот облик носел магично значење, бидејќи се сметало дека ги предизвикувал натприродните сили, така што неговото вградување во театарот служел за извршување на култните свеченост во чест на божеството. Во центарот на орхестрата бил поставен жртвеникот на богот Дионис наречен тимеле кој во раните години на хеленскиот театар се користел за принесување жртви во чест на Дионис пред започнување на драмската претстава, но подоцна станал подиум на кој стоел хороводецот наречен корифеј. Првенствено орхестрата ја користеле глумците, но откако се повлекле во проскенионот, во неа бил вклучен хорот со неговите танци.

Скенето (кај Римјаните *scaena*), како градба имала три влеза за глумците. Таа била насочена кон публиката, служела како заднина изградена во облик на украсена палата или храм. Подоцна, кога се развила сценографијата, на скенето биле поставувани наслikани плочи кои го доловувале просторот каде што се одвивало драмското дејство од драмскиот текст. Скенето како место соодветствува на зборот сцена што го користиме за современите театри. Помеѓу сцената и седиштата, се наоѓале странични влезови наречени пародоси, една на левата, а друга на десната страна, од каде што навлегувале хорот и глумците за да настапат пред сцената. Оној кој влегувал од левиот пародос доаѓал од селата и од далечни места, додека оној кој влегувал од десниот пародос доаѓал од градот или од пристаништето.

Проскенионот, (proscaenium), во класичниот период претставувал подиум каде што глумците го одигрувале драмското дејство. Тој бил приземјен пред орхестрата. Во хеленистичкиот период, градителите на театарот го издигнале проскенионот неколку метри над орхестрата. Рамната површина за глумците над проскенионот била наречена логејон (кај Римјаните pulpitum). Над проскенионот имало посебен подиум наречен теологејон на кој настапувале глумци што одигрувале некој лик на божество.

Внатре во скенето биле поставени и вградени склопки кои се употребувале за време на изведувањето на драмската претстава за впечатливо и невообичаено да ја доловат приказната од драмскиот текст. Тоа биле аоремата, периактите и екиклемата.

а) Аорема или механе, препознатлива по латинската фраза *deus ex machina* (бог од машина). Аоремата бил еден вид склопка во облик на кран за воздушно пренесување на глумците пред сцена кои одигрувале ликови на божества. Се користела во оној миг кога се јавувала потребата да се разреши заплетот од драмата, така што глумецот бил симнуван одозгора во костим на божество.

б) Периактите биле столбови вметнати во призма со три насликани страни кои се вртеле околу сопствената оска за да ја сменат заднината на сцената, односно местото каде што се одигрувало драмското дејство.

в) Екиклемата била дрвена платформа со тркалца за пренесување на телата на починатите драмски ли-

кови. Екиклемата се туркала од челните врати на скенето за да се прикаже некој драмски лик кој извршил самоубиство или бил убиен. Хелените ја почитувале уметноста и тие никогаш убиството или самоубиството не го прикажувале јавно, со симулација, туку во позадината. А потоа глумецот кој го глумел починатиот драмски лик го туркале на екиклемата пред јавноста.

Повеќето првични грчки театри биле од отворен тип, изложени на надворешни услови. Но, во Атина на подножјето на Акропол се наоѓа театарот на Херод Атик познат како Одеон, кој бил покриен со кровна конструкција, односно бил од затворен тип. Сите театри кои биле градени во затворена градежна конструкција се нарекувале одеони.

Старите театри биле под ведро небо и многу поголеми од денешните. Дионисовиот театар во Атина имал место за дваесет и седум илјади гледачи, а тој во градот Ефес (Мала Азија) за четириесет илјади гледачи.

Театарот во антиката (Римски театар)

Театарската традиција во Стариот Рим не била без индивидуалност. Според историчарот Ливиј, актери од кои некои биле робови првпат се појавиле во тој град во 364 пр. н. е., во ритуали чија цел била да се „смират" боговите во времето на чума. Затоа, повторно наоѓаме елементи на религија и магија кои ги катализираат почетоците на драмата. Најраните знаци од грчкото влијание може да се препознаат во грчките населби во Јужна Италија, каде што театарот имал важна улога. Театарот во Сиракуза, осветен околу 460 пр. н. е. бил познат како најстар и најубав на Сицилија, а југот бил тој што ќе ја донесе своја драматична форма во обликување на комедијата. Таму, еден вид фарса изведувале актери познати како „флијакс", што значи „говорници". Впечатокот за нивниот стил живо е зачуван на многу вазни од тој временски период. Глумците носеле неприкладна облека, гротескни маски и задолжително огромен фалус од кожа.

Најзнаменит драмски писател комедиограф во тоа време бил Тит Макциј Плаут. Тој како актер во Рим ги преработувал грчките комедии и ги поставувал на римските сцени. Напишал дваесет и една комедија од кои попознати се: „Псевдол" (лажго, измамник), „Војникот фалбација", „Авларија", „Трговци" и други. Најчести ликови што ги исмевал Плаут во неговите комедии се: скржав и лекомислен старец, жена кавгацика, ненаситна хетера, беспомошен маж, беспомошен младинец и снаодлив роб.

Римските театри (амфитеатри) биле со овална или кружна форма, која наликувала на јајцевидна форма, и биле опкружени со седишта околу централната арена за изведување, нешто како денешните отворени стадиони, или теренски игралишта. Театрите во Стариот Рим биле изградени во полукружна форма со седишта наредени на нивоа.

Римскиот театар, исто како и грчкиот, имал три главни елементи: скена, гледалиште (cave) и орхестра. Орхестрата кај римскиот театар има сосема различна улога, којашто е зависна од видот на сценските изведби. Хорот повеќе го нема, па и орхестрата честопати служела како дел од гледалиштето. Римјаните го преземаат хеленскиот облик на театарот, само што ја исклучуваат светата функција на обредно жртвување, а дури подоцна драмската уметност ја изобличуваат во боречка гладијаторска арена. Тие пронашле архитектонско решение како да ги подигаат седиштата. Не им бил потребен рид за кревање на зданието. Римскиот театар, покрај полукружниот, добива и целосно затворен кружен облик наречен амфитеатар, така што оддава впечаток на нешто величествено како што е Флавиевиот амфитеатар, Колосеумот во градот Рим. Колосеумот во Рим претставува огромна отворена арена, долга 188 м, во која можело да се сместат околу 50 000 посетители. Изграден е со фасада на три ката, но која служела само за визуелни ефекти. Таму гледачите можеле да гледаат како гладијаторите се борат меѓусебно, или против егзотични диви животни. Борилиштето (аренатa) дури можело да биде исполнето и со вода, за лажни поморски битки со помали бродови. Во него се одржувале трки, гладијаторски борби и борби на робови со диви животни.

Римјаните ги украсувале нивните театри со столбови, релјефи, скулптури и внесувале уште многу нови елементи. Амфитеатрите како зданија претежно служеле за разонода на римската публика која особено уживала во набљудување на реални сцени на борби помеѓу робови и затвореници наречени гладијатори. Првиот римски театар е граден под грчко влијание, но со посебни карактеристики кои ги внесува Витрувие. Римската театарска градба од самиот момент на нејзината појава покажува поврзаност со општинскиот плански систем на градот. Покрај Колосеумот во Рим, втор по големина и грандиозност е амфитеатарот – Санта Марија Капуа Ветере.

Почетоците на римската народна драма треба да се бараат во разните селски празници, но нејзиниот развој е во врска со влијанието на соседните градови.

Тие се појавиле во Етрурија и се викале ателани. Тоа биле весели претстави со содржина од селскиот живот и животите на ситните градови. Главните улоги ги играле исти типови со карактеристични маски: гладник, фалбација, невработен, старец, приглуп, грбав препредник итн.

Во почетокот ателаните се импровизирани, а подоцна во I век пр. н. е. римските драмски поети го искористиле тој облик за посебен жанр– комедија. Комедиите на Плаут во текот на многу векови се сметани за образец на комедијата. Но, појавата на трагедијата и комедијата не ги потиснала претставите што се појавиле во претходниот период поврзани за разни римски празници. Меѓу најстарите претстави спаѓаат разновидните натпревари. Тие се одржувале во долината меѓу Невентинскиот и Палатинскиот рид каде што од раниот период се правени места за гледачите. Тоа биле дрвени скелиња што по завршувањето на игрите биле отстранувани. Со текот на времето социјалните услови на римскиот живот овозможиле претставите да станат потрајни, пораскошни и поразлични. Циркуските претстави се состоеле од разни натпреварувања– борби со боксирање, трки со коли, трки во трчање и др. Покрај циркусите се појавуваат и други претстави кои подоцна се изведувани во римскиот театар. Римјаните го создале својот национален спектакл–гладијаторските борби, за кои ќе изградат нови градби, т.е. амфитеатри и тоа не само низ целата Римска Империја, туку и во Грција, поради големите интереси за спектаклите во аренатa. Во Етрурија голема популарност имале гладијаторските игри. Етрурците ги терале заробениците и војниците да се борат на живот и смрт над гробовите на мртвите аристократи. Подоцна тие крвави претстави се давани како претстави во амфитеатрите. Спектаклот, сепак, не бил единствениот облик на забава, и низ целата империја Римјаните почнале да градат нови театри или ги адаптирале грчките, правејќи ги повеличествени и помалку демократски, со посебни седишта кои малкумина ги фаворизирале. Учесниците во спектаклите, изведувачите во циркусите, уметниците кои глумеле во комедиите и во претставите без зборови (пантомимичари), биле оние кои обезбедувале забава низ Римската Империја. Кога Рим ги прогонил христијаните, пантомимичарите правеле пародија на нивните обреди и ги исмејувале нивните верски чинови, како што е крштевањето. За возврат, раната христијанска црква ја жигосала пантомимата како неморална, па затоа во V век сите пантомими биле исклучени од црковната заедница. Римскиот театар бил ехо на класната структура на општеството: секоја класа седела во различни галерии кои биле разделени со прегради. Подоцна тие крвави претстави се давани како претстави во амфитеатрите.

Спектаклот, сепак, не бил единствениот облик на забава, и низ целата империја Римјаните почнале да градат нови театри или ги адаптирале грчките, правејќи ги повеличествени и помалку демократски, со посебни седишта кои малкумина ги фаворизирале. Учесниците во спектаклите, изведувачите во циркусите, уметниците кои глумеле во комедиите и во претставите без зборови (пантомимичари), биле оние кои обезбедувале забава низ Римската Империја. Кога Рим ги прогонил христијаните, пантомимичарите правеле пародија на нивните обреди и ги исмејувале нивните верски чинови, како што е крштевањето. За возврат, раната христијанска црква ја жигосала пантомимата како неморална, па затоа во V век сите пантомими биле исклучени од црковната заедница. Римскиот театар бил ехо на класната структура на општеството: секоја класа седела во различни галерии кои биле разделени со прегради.

Театарот во средниот век

Определувањето на периодот што го опфаќа терминот среден век е комплексно и често зависи и од научната гранка која се занимава со овој период, но и од економските, социјалните и други услови карактеристични за одреден географски или национален ентитет. Ова произлегува од најопштата определба на терминот среден век, средновековие, кој *Енциклопедија Британика*, на пример, го определува како „период на европската историја од пропаѓањето на римската цивилизација во V век до почетокот на периодот на ренесансата. Средновековниот период, воопшто, па и на просторот на Македонија бил нераскинливо врзан со многу антички и секако, уште постари традиции и обичаи што се пренесувале и се адаптирале низ вековите. Овој феномен на културолошки „прелевања“ во текот на времето особено е впечатлив во сферата на одделни празнувања и церемонијални дејствија, попримајќи архетипски обележја.

Средниот век е доба која, исто така, е позната и како „темниот век“ или „темна доба,“ период кој траел приближно од V до XV век, а се смета дека во овој период културниот живот бил особено оскуден и сиромашен. Во среднеиот век драмските активности не биле секуларни, туку се должеле на покровителство од религиозни институции. Средновековниот театар и

неговите почетоци се длабоко вкоренети во литургијата. Токму црквите биле првите бини за литургиските драми и драматизации. На црквено тло се поставувале различни драмски форми по повод одредени празници, а со цел да им се приближат библиските приказни на верниците. Со време, самите верници почнале да се вклучуваат во изведбата на тие примитивни драмски форми.

Црквите со своите олтар, сакристија, хор и капели биле првичната „сцена" за овие литургиски драми и драматизации. Уште во X век црквата вметнувала музички композиции во рамките на редовните црковни служби, коишто понекогаш биле придружувани и со драмски активности. Според одредени стручњаци и познавачи на средновековната драма, токму ова се смета за почетна точка на средновековните литургиски драми. Станувало збор за средновековна велигденска литургија која се изведувала претежно на латински јазик, а која била своевидна драматизација на посетата на гробницата на Исус. Црквата особено се занимавала со покровителство на драмски активности на одредени празници, како што се Божиќ, славењето на Мудреците од Исток, Велипеток, денот на Христовото погребение, Велигден и сл. Причината за ова била да им се приближат библиските приказни на луѓето, кои во најголем дел биле неписмени, а дури и за писмените тежок бил пристапот до книги, имајќи предвид дека машина за печатење сè уште не постоела.

Многу настани од Библијата биле поставени на сцена пред верниците. Постепено, учесниците во изведбата вметнувале и едноставни костими и гестикулации. Иако вакви изведби имало за Велигден, божиќната литургиска драмска активност најмногу напредувала, најверојатно поради верските забрани поврзани со претставувањето на воскреснувањето, кои подоцна се појавиле. Веќе во дванаесеттиот век, божиќната литургиска драма била долга и сложена, а биле создадени литургиски драми и за други настани во верскиот календар. Драмските поставки полека излегувале од црквата, прво во црковните дворови, а потоа и надвор од нив. Драмите кои првенствено биле поставувани за време на велигденските и божиќните литургиски прослави започнале да се организираат надвор од црквата и почнале да еволуираат во т.н. cycle plays, односно циклус од драмски поставки на одредени настани од Библијата. Латинскиот речиси целосно бил заменет од говорниот јазик, односно од англиски јазик. Од црковна, драмата станала народна. Црквата имала сè помалку влијание, а контролата врз она што се поставува на сцена преминала во рацете на лаици, односно еснафите во нивните пазарни и занаетчиски места. Токму од овој и ваков развој настанале двете форми на средновековна драма познати како миракули и мистерии, но и другите драмски форми, меѓу кои и моралитети, во чија основа лежат библиски теми и мотиви или, пак, подвизите на одделни христијански светци и маченици.

Жанровите миракули, мистерии и моралитети не го добиле своето име во времето кога биле изведувани, туку многу подоцна. Имено, употребата на зборот „мистерија" во драмски контекст е релативно нова, односно од осумнаесеттиот век, кога бил обновен интересот во „старите драми", па овие поими биле позајмени од стручњаците од Франција. Ова не се современи театарски поими.

Мистериите биле изведувани на посебни сцени кои биле издигнати во јавни простори, на пазар или на плоштад, помеѓу куќите. Сцените се состоеле од три дела: рај, земја и пекол, а подоцна можеле да бидат отворени од сите страни, со што минувачите и публиката можеле да ги проследуваат драмските изведби од секоја страна, кога се собирале околу импровизираната сцена.

Во мистериите се прикажувала целосната историја на светот, од неговото настанување, па сè до крајот. Во мистериите настаните биле дадени во цикличен облик, составени од серија на кратки делови кои започнувале со Бог, кој на небото го победува Сатаната и го протерува да владее во пеколот, а завршувале со судниот ден. Покрај тоа следела драматизација на приказните од Стариот и Новиот завет, заедно со легендите кои се темелеле на апокрифите. Тие циклуси од мистерии, како сите да следеле слична шема: 1. Уништувањето на Луцифер, 2. Создавањето на светот, 3. Создавањето и падот на човекот, 4. Ное и потопот, 5. Каин и Авел, 6. Мојсеј ги прима Десетте Божји заповеди, 7. Соопштувањето од Архангел Гаврил: Марија добива глас дека го носи Исус, а Јосиф се сомнева во верноста на својата жена, 8. Раѓањето, 9. Настаните од детството на Исус, 10. Издавањето на Исус од Јуда, 11. Судењето на Исус, 12. Страдањето на Исус, вклучувајќи го и распнувањето, 13. Воскреснувањето и повторното појавување на Исус пред неговите ученици, 14. Исусовото вознесување на небото, 15. Уништување на светот и 16. Судниот ден.

Овие големи драмски нарации на сцена се поставувале во две форми. Првата користела подвижна сцена на тркала, т.е. подвижна кола која ја влечеле по улиците и ја запирале на одредени места, каде што се прикажувал некој драмски дел. На колите имало изработено

и декор, кој претставувал еден вид на позадина пред која глумците го кажувале својот текст. Во контекст на ваквата изведба може да се истакне дека мистериите претставувале прв облик на уличен театар. Имено, ликовите од библиските приказни живееле и дишеле по градските улици на средновековна Европа.

Вториот начин на поставувањето на мистериите бил статичен. На пример, Французите имале преземено неколку видови на статичен сценски простор што се поставувал пред цркви или во кругот на некој градски плоштад или пак во дворот на некоја угледна куќа. Ваквите сцени биле нарекувани *compartement*, а публиката се движела од една до друга сцена. Со текот на времето ваквите изведби биле поддржани од страна на црквата, која сметала дека тие сè уште ја охрабруваат вербата кај народот. Голема улога имале и трговците кои ги финансирале ваквите настани, бидејќи истите биле привлечни за посетители од сите краеви. Граѓаните кои ги гледале претставите или бил дел од истите, со нетрпение ги чекале ваквите изведби бидејќи за миг заборавале на тешкотиите од секојдневниот живот. Во мистериите подеднакво учествувале и мажи и жени од сите слоеви на општеството, како и од сите градови. Драмата подеднакво станала составен дел од менталниот свет на изведувачите и гледачите.

За изведба на ваквите претстави била потребна добра организација, а зад сцената имало полно активности. По завршувањето на еден циклус, започнувало планирањето за следната година. Било потребно да се изработи декор и истиот да се обои, колата со сцената да се украси, за што се трошеле многу материјални средства. Костимите, исто така, биле величествени и скапоцени, а ги правеле самите луѓе од градовите. Текстови биле пишувани за изведба во прилично специфичен театар, на ден кога се празнувал некој верски празник, пред публика, која своите чувства и имагинација ги внела во претставата.

Додека мистериите во својот епилог се фокусираат на човештвото во целина, на сегашноста, минатото и иднината (бидејќи сите кои живееле, според христијанската есхатологија, ќе мораат да застанат пред Создателот на денот на страшниот суд), моралитетите, кои се развиваат од крајот на XV век го насочуваат вниманието кон индивидуалната судбина. Во нив сè уште не се пронаоѓа индивидуализиран драмски лик на современик, туку генерички тип, човек во принцип кој било смртник што се соочува со доаѓањето на смртта. Дидактичноста на моралитетите ја истакнува обврската на секој смртник да се подготви за разделбата со овој свет. Исто така, во нив се истакнува поединецот како одговорно суштество кое за себе, односно за својата душа треба да обезбеди спасение преку доброто однесување на земскиот живот.

Моралните драми или моралитетите се важен жанр што ја зацврстува традицијата на драмски изведби. Моралитетите опсежно ја користеле алегоријата и опстојале до шеснаесеттиот век, па можеле да извршат директно влијание врз доцната елизабетанска драма. Моралитетите раскажувале приказна за духовна борба и крајна победа врз гревот, на начин на којшто можела да биде приспособена на актуелните религиозни и општествени полемики. Едноставната приказна за борба меѓу доброто и злото служела како механизам за насликување на различни општествени феномени на шеснаесеттиот век. Во поставката и во глумењето, моралните драми служеле како значаен преод од доцната средновековна религиозна драма кон драмата од шеснаесеттиот век. Намерата на моралитетите била да даде морална порака, како во басните и параболите, а не да раскаже библиска приказна или да убеди некој за да ги сфати сложените поими од доктрината на теологијата. Осамениот јунак, како некоја изгубена душа, се движи низ вонвременските предели; на него му се обраќаат доброто, злото, доблеста, мудроста, лудоста итн. Често како ликови се појавувале седумте смртни гревови, како сили со телесен облик. Ликовите во овие претстави добивале имиња според својот квалитет: Гордост, Завист, Страст итн. Тие се апстракција, симболи во алегориска приказна, како што се и нивните противници, Седумте доблести. Моралитетот не е само алегориска игра туку и дидактички чин кои дава лекција по лекција за вештината на умирање (ars moriendi). Иако моралитетите не се директно поврзани со пасиите, сепак вреди да се истакне нивната поврзаност со миракулите. Тие се развиле од миракулите и заедно со нив претставуваат значаен дел од средновековната драма.

Како и мистериите и миракулите претставуваат вистински народен театар, наивен затоа што се обраќал на една широка необразована публика. Иако засновани на религиозни приказни и активности, сепак постојат разлики меѓу миракулите и моралитетите. Имено, миракулите поставуваат на сцена некоја морална вистина заснована на библиски приказни. Тие претставуваат драмски циклус на историски настани и ликови како Адам и Ева, Херод и Пилат итн. Од друга страна, пак, во моралитетите или моралните драми ликовите се стереотипизирани како седумте смртни гревови, односно сладострастие, гордост, алчност, завист, гнев и мрзливост.

Средновековните претстави се изведувале на различни театарски сцени, кои можеле да бидат статични или подвижни. Статичните сцени имале изглед на куќи или шатори слични на оние што се користат за витези. Позадините на овие сцени биле збогатени со многу украси. Околу сцената секогаш имало простор кој бил наменет за публиката. Подвижните сцени биле поставени на кола со тркала, кои лесно можеле да се пренесуваат од едно место на друго. Сцената на платформата била прилично голема и на истата можело да се поставуваат и реквизити за специјални ефекти. Средновековната сцена не претставува едно место – таа го претставува целиот свет. На неа едно покрај друго се ределе најразлични места–куќата на Марија во Назарет, витлеемската пештера, египетската пустина, ерусалимскиот храм, судот на Понтиј Пилат, гробот на Исус и сл. Тие сценографии подоцна станале поразвиени во храмовите каде што светото место – олтарот, подигнат сам по себе претставувал сцена.

Со текот на времето никој не бил целосно сигурен кога точно се појавила колата со низок под, на која биле сместени учесниците кои изведувале пантомима претставувајќи ги Адам и Ева, коработ на Ное, Христовото раѓање итн., па дури разменувале и дијалози (на мајчин јазик, а не на латински) кои биле кратки со цел да не се запира парадата. Од таквиот дијалог се развила драмата позната под името „теловска драма“, која станала многу популарна во Британија. Слични празнувања се одржувале низ Европа, што овозможиле постепено да се постави сцена за новиот облик на театарска изведба: фестивал драма, т.е. славење на човековото спасение.

Заедно со легендата за средниот век како време на мрак и дивјаштво историчарите на книжевноста долго ја прифаќале и легендата за непостоењето на средновековен театар. Имено, со распаѓањето на Западното Римско Царство сите траги на официјално организираниот театарски живот како да исчезнале. Во раните векови на христијанството ниту еден важен драмски писател не создавал дела. Изгледало како драмата да е „мртва“, или, пак, во состојба на привремено прекинат живот. Можеби не постоел средновековен театар како зграда од камен и цигли, бидејќи местото на прикажување во средниот век не биле градби секогаш наменети за иста цел. Но, средновековен театар сепак постоел во некои аспекти, продолжувајќи го класичниот театар, а во други многу поважни, развивал свои особини од кои ќе произлезе поголемиот дел на модерниот театар.

Драмата во средниот век се разликувала од другите, првенствено во тоа што таа не била ограничена само на една земја, и воопшто не била ексклузивна. Напротив, театарот во тој период, кој грубо кажано се протегал од дванаесеттиот до петнаесеттиот век, бил несомнено најпопуларен во својата историја, се обраќал на луѓето од сите класи, бидејќи верно се вклопувал во ритамот и движечката сила на тој период. На средновековниот човек му било потребно во една рамка да стави сè што знаел и умеел. Црквата најдобро го симболизирала тој импулс, бидејќи во нејзината структура бил целосниот морален универзум како една реална димензија. Средниот век го оживеал театарот и го вратил во животот на општеството.

Комедија дел' арте

Театарот во Италија ја добива својата институционална форма дури кон крајот на XVI век, во периодот кога се развиваат две форми на театар, онаа за учените луѓе и уличниот театар. На преминот помеѓу XVII и XVIII век приматот го имаат комедија дел' арте (commedia dell'arte) и мелодрамата. Италија во тој контекст претставува специфичен културен амбиент каде што комедијата како жанр омилен кај публиката преовладува над трагедијата, која, пак, во останатите европски земји, како Шпанија и Англија, доживува голем развој. Во Италија трагедијата се сведува повеќе на пишан текст отколку на театарски изведби, а во времето на комедија дел' арте истата во голема мера ја заменува изведбата на класичните комедии.

Благодарение на овој вид театарска изведба, всушност, и се формира фигурата на актери професионалци. Меѓутоа, токму тоа пренасочување на оригиналните цели во еден вид претстава за профит било и причина за слабеење на интересот кај публиката, а со тоа и моќта на ова средство за изразување. Овој театар станува „плен“ на политичката моќ која го апсорбира нејзиното влијание. Така, актерите почнале да стекнуваат благороднички титули и развојот на овој жанр започнал да се движи по надолна линија. Токму во тој момент се појавува Голдони, кој црпел од претходните традиции обновувајќи ги во насока на театар за класата во подем – буржоазијата (il teatro borghese). Карло Голдони бил типичен Венецијанец од граѓанскиот сталеж, за неговите сограѓани писател, подоцна етаблиран италијански литерат кој пишувал на венецијански дијалект и кој не бил многу далеку од изворите на италијанската комедија. Како реформатор на комедијата дел' арте, Голдони не ја лишува својата публика од нај-

зиниот веќе изграден вкус и во поставените комедии успева да го сочува изобилието и лекоста на импровизираните комедии со *intreccio* (со утврдена фабула, но без пишани дијалози). Во не така едноставниот процес на реформирање на комичниот театар, кој изискувал големи, но суптилно изведени промени, неговата умешност се мери со достигнувањето на основната цел: пренесување на самиот живот на штиците што живот значат. Голдониевата оригиналност произлегува од неговата дарба на особено чувствителен моралист и на темелен набљудувач.

Комедијата дел' арте не е театарски род туку различен начин на изведба на театарските претстави. За првпат дефиницијата за комедија дел' арте се среќава во 1750 година во комедијата „Комичниот театар" на Карло Голдони. Венецијанскиот автор зборува за оние глумци кои ја изведуваат „комедијата дел' арте" употребувајќи маски и импровизирајќи ги своите улоги, и го употребува зборот „arte" во смисла на струка, занает, односно на целата група од сите оние кои ја извршуваат таа професија. Впрочем, во италијанскиот јазик зборот „arte" имал две значења: првото е уметност, како плод на човековиот ум, а другото занает, работа, професија.

Дефиницијата дел' арте всушност значела „занает" и исто така имала и други имиња како: комедија на импровизација (commedia all'improvviso) или комедија на Сани (commedia degli Zanni) и др. Името укажува на тоа дека овој вид на комедија ја изведуваат професионални актери (комедија на занаетот), а се нарекува и лакрдијашка/шегацијска (buffonesca) поради уделот на актерските акробации.

Оваа комедија датира од првата половина на XVI век. Се нарекувала и „италијанска народна комедија", во вистинска смисла на зборот. Нејзиниот развоен пат оди речиси паралелно со развојот на мелодрамата. Станува збор за мелодрама во италијански стил. Наивниот живот на оваа комедија го објаснува мобилизирањето на одредена општествена структура со јасно изразен карактер и идејата за спас. Создаден е на и во традицијата на малите и големите саеми, каде што педантите, улични пејачи, разни шарлатани ги поставуваат своите шатори, од кои скокаат и ги забавуваат масите со своите сомнителни квалитети. Пред да ги понудат своите производи, кои се исто така сомнителни, пеливани изведуваат скечеви и мимика сами или во група, додека уличните пејачи ги следат нивните приказни со мимикрија која пристапува до интерпретацијата на ликовите, односно глумењето во вистинска смисла на зборот. Сите тие се, на некој начин, наследници на средновековни уметници, жонглери, еквилибристи, ако ништо друго во однос на нивниот социјален статус и апсолутните симпатии и наклоности на народот.

За првпат во Европа овој вид комедија ја глумеле нормално формирани дружини, глумци по занает, уметници кои живееле од уметноста. Со појавата на оваа комедија глумците се специјализираат во техничка, акробатска смисла. Претпоставката дека комедија дел' арте и нејзините типови водат директно потекло од латинската антика до ренесансата, подоцна е напуштена. Постојани типови имало во сите видови на фарси и комедии. Но, она што е својствено за комедија дел' арте е умешноста да се дисциплинираат вродените мимички и импровизаторски способности на италијанскиот глумец и да се доведат до совршенство.

Првобитната сценографија на оваа комедија била многу едноставна – секогаш иста улица или плоштад со две куќи по страните. Главно се прикажувало она што се случувало надвор од куќите со некое детско образложение: како е можно да се види што се случува внатре во куќата затворена со четири ѕида? Подоцна со текот на времето, како што се збогатувале сликарските техники така се збогатувала и сценографијата. Од класичните комедии преземени се ликовите на старци, вљубеници, распуштени момчиња, слуги, лажговци, фалбации итн., а исто така и заплетот, само што наместо два љубовни заплета, во комедијата дел' арте има два, три, четири, па и пет. Оваа комедија покажала голема храброст јавно кажувајќи дека нејзините ликови ќе бидат секогаш исти типови. Оваа храброст произлегла од фактот дека комедијата дел' арте била дело на глумците, а не на писателите. Глумецот во комедија дел' арте доживотно се ограничува на само една улога, на еден лик. Така настанале маските. Секогаш ќе биде во еден ист костим, а неговото име ќе се меша со името на маската. Главни маски биле: Пантолони, Капетон, Зан, Арлекин, слугинка, собарка, љубовници, трговец, лекар, морнар, гласник, селанец, цариник, Евреин.

По своите постојани типови, по импровизациите и комичната привлечност, комедија дел' арте прилично потсетувала на древната римската комедија, но сепак никој не може да ја докаже директната линија на потеклото. Од XVI до XVIII век, поради нејзината виталност и веселост ќе се прошири во многу европски држави. Изразите како commedia, commediante, comedidin, кои се користеле од XVI век, почнале да означуваат посебна форма на забава, и што е поинтересно, нов

тип на професија. Преку патувачките трупи комедија дел' арте се шири низ Европа, извршувајќи големо влијание на германската, француската и англиската комедија. Влијанието на комедијата дел' арте денес е видлива во англиската пантомима, во европските куклени претстави, во балетот и операта.

Театарот во времето на ренесансата во XVI век - Шекспиров театар

Ренесансата во Англија е културно и уметничко движење кое датира од почетокот на XVI век до раниот XVII век. Тоа е поврзано со паневропската ренесанса при што многу културни историчари веруваат дека потекнува од Тоскана во XIV век. Оваа ера во англиската културна историја понекогаш се нарекува „шекспировски" или „елизабетански" период, првиот период од англиската и британската историјата именуван според владетел монарх. Имено, англискиот ренесансен театар потекнува од неколку средновековни театарски традиции, како што се мистериозните претстави кои биле дел од религиозните фестивали во Англија и другите делови на Европа во текот на средниот век.

Ренесансниот театар го свртува своето внимание врз дејството кое треба да го произведе врз гледачот и тоа го постигнува со неколку елементи, кои се оригинални производи на театарската ренесанса и кои стануваат дел од моделот на реалистичниот театар. Ренесансните драматичари сфатиле дека драмата влијае посилно врз гледачот ако се прикажува, а не раскажува, па затоа си дозволувале да се прикажуваат „умирања и ранувања на луѓе" на самата сцена, „кога тоа го бара специфичноста на дејството", а со цел кај гледачот да предизвикаат повеќе страв и сожалување. Со воведувањето на „единството на времето" и „единството на местото", како и единствениот сценски простор (еден за комедија, еден за трагедија и еден за пасторала), се постигнала поголема концентрација на гледачот кон самото дејствие. Со осамостојувањето на театарската сцена во однос на театарската зграда се создала една нова „конкретна стварност на која се спроведува во дело една нова задача и се остварува една нова идеја", а воведувањето на сликарската перспектива во сценографијата создала еден илузорен простор кој можел да го продолжи стварниот простор или во него да се вклопи без да го прекинува. Ваквиот „реалистичко-илузионистички" впечаток бил дополнет со воведувањето на други сценографски елементи како: лакот на просцениумот (кој го ограничувал видикот на гледачот по страните и горе, и кој ги сокривал видовите на салата со што го насочувал вниманието на гледачот кон центарот на сцената каде што се одвивало дејството), предната завеса, обликувањето на сценскиот простор во форма на кутија, како и користењето на вештачко осветлување. На тој начин, во ренесансата се создал прототип на театарска сцена која ќе претставува типична форма на театар многу векови потоа (која се нарекува „италијанска" или „сцена-кутија") и која ќе биде еден од основните елементи на она што го нарекуваме „реалистичен" театар.

Еден од најпознатите ренесансни писатели, кого го нарекуваат најголем драмски автор на светот, е Вилијам Шекспир. Неговиот живот навистина е обележан со драмата и театарот бидејќи биографиите бележат дека во театарскиот живот во Лондон учествувал како сценски работник, артист, режисер, писател на драмски текстови, а се претпоставува, и како еден од сопствениците на театарот „Глоуб" (Globe). Шекспир напишал 37 драми кои се поделени на историски драми со теми од англиската историја во период помеѓу XIII до XIV век (ги нарекуваат и кралски драми), на комедии, трагедии и идили; 154 сонети, две долги наративни поеми и неколку други поеми. Неговите драми се преведени на сите светски јазици и се изведуваат почесто отколку на кој било друг драматург.

Шекспир бил почитуван поет и драматург во своето време. Во XX и XXI век, неговите дела уште поинтензивно се проучуваат и се изведуваат, од најразлични културолошки, книжевни и политички перспективи низ светот. Неговите драми се карактеризираат со широко согледување на проблематиката на човечките страсти и психолошко продлабочување на карактерите. Во времето на Шекспир театарската сцена не била место од само еден вид затоа што театарските претстави биле разновидни. Една иста претстава можела да се изведува и надвор на отворен простор и внатре, во некоја кралска палата или, пак, во некоја гостилница кога театарските друштва патувале.

Во која и да било од овие поставки мажите или помладите момчиња ги играле сите улоги, и машките и женските ликови, затоа што во ренесансната Англија глумата била исклучително машка професија. Самата сцена била релативно празна и во најголем дел драматурзите користеле живописни описи наместо сценографија за да ја објаснат сцената.

Во 1576 година кога Вилијам Шекспир имал само 12 години, Џејмс Бурбај изградил театар непосредно пред Лондон. Театарот бил меѓу првите простори за театарска игра во Англија уште од римско време. Теа-

тарското друштво на Шекспир „Луѓето на Лорд Чембрлејн“, било едно од повеќето кои настапувале таму, во периодот околу 1594 година. Неколку години подоцна, Бурбај го изгубил договорот на театарот и започнала изградбата на новата, поголема театарска куќа „Глоуб“, јужно од реката Темза. За да платат за тоа, тие го поделиле закупот со петте партнери (наречени актери, акционери) во друштвото на Лорд Чембрлејн, вклучувајќи го и Шекспир.

„Глоуб“, кој бил отворен во 1599 година, станал театар каде што публиката првпат ги видела некои од најпознатите драми на Шекспир. Во 1613 година изгорел до темел кога се запалил покривот за време на изведбата на Шекспировиот „Хенри VIII“. Нов, втор театар бил изграден брзо на истото место, отворен во 1614 година. И покрај целата избрзана градба во 1599 година, „Глоуб“ се покажал како триумф. Неговата прва декада на употреба го направила омилен не само кај следните генерации на театарции, туку и кај самото друштво. Технички, „Глоуб“ од 1599 година и неговата замена во 1614 година опфаќаат ера во историјата на дизајнот на театарот. Првиот „Глоуб“ базиран на скелетот на оригиналниот театар од 1576 година, бил единствен не само како најпознат пример за таа чудна и краткотрајна форма на театарски дизајн, туку затоа што тој бил, всушност, првиот што бил изграден специјално за постоечко театарско друштво и финансиран од самото друштво.

Со сигурност може да се каже дека театарот „Глоуб“ бил со осмоаголен облик и отворен кон небото. Бил изграден од дрво и делумно покриен со слама. Точните димензии на сцената и гледалиштето се хипотетички, а се сметало дека просторот одреден за глумење, бил огромен, според модерните стандарди. Театарот имал две нивоа: сцена во приземјето и балкон. На денот кога требало да биде изведена претстава, во претпладневните часови се веело знаме, а од кровот на театарот се огласувал трубач кој го најавувал почетокот на претставата. Гледачите влегувале низ една врата која била наменета за публиката, а се наоѓала спротивно од сцената. Цената на билетите за обичните граѓани била различна во зависност од местото на балконот. Посебни аранжмани биле изготвувани за аристократите, кои во театарот влегувале низ вратата за актерите, позади сцената, и седеле во посебни соби со најдобар поглед. Тие плаќале најскапи билети.

Претставите биле поставувани во попладневните часови, користејќи ја дневната светлина, а публиката ја опколувала сцената од сите страни. Не се користела сценографија, освен за повремени амблематски уреди како што се престол или кревет. Било скоро невозможно да не се види другата половина од публиката како стои зад играчите. Следствено, голем дел од сцената била метатеатарска, отстапувајќи ја илузорната природа на играта и правејќи малку преправања за сценскиот реализам. Излезите и влезовите биле во слободен поглед на публиката, но тие вклучувале неколку вертикални опции: актерите можеле да се спуштат од „небото“ над сцената или да влегуваат и да излегуваат од „пеколот“ подолу преку стапица. Ликовите кои биле опишани како да говорат од „горе“, можеле да се појават во галериите на средина помеѓу сцената и „небото“.

Театарот „Глоуб“, како една дрвена зграда на отворено, станал вистински дом за Вилијам Шекспир каде што ги развил своите професионални вештини како драмски писател, ги покажал своите способности како актер и режисер. Улогата на театарот во стекнувањето на социјалниот статус и приходот од Шекспир е значајна. Покрај тоа, активностите на Шекспир во театарот „Глоуб“, исто така, влијаеле на неговите дела, на нивните теми и идеи за кои се дискутирало затоа што театарот е едно од најдобрите места за набљудување на спецификите на човечката природа и социјалните односи. Затоа, значењето на театарот „Глоуб“ за животот на Вилијам Шекспир и неговите ефекти врз делата на драматургот не може да се прецени.

Викторијанската доба и развојот на театарот

Викторијанската ера на Обединетото Кралство е периодот на владеењето на кралицата Викторија (20 јуни 1837 - 22 јануари 1901 година). Овој период на Англија се разликува од претходните, поради преминот од производство во индустријализација. Влијанието на втората индустриска револуција ја прави викторијанската ера различна од претходните години на англиската историја. Во викторијанската ера, преминот од ограничено кон универзално право на глас започна во 1832 година, кога изборната реформа го зголеми бројот на гласачи, така што имало по еден гласач на секој дваесет и четврти жител. Во викторијанската ера жените немале право на глас. Викторијанската ера, на врвот на индустриската револуција, била период на големи социјални, економски и технолошки промени во Велика Британија. Викторија била последниот монарх од династијата Хановер.

За разлика од романтичарскиот период каде што поезијата е преовладувачкиот жанр, за време на вик-

торијанците преовладува новелата. Имено, за време на владеењето на кралицата Викторија, книжевноста и театарот достигнуваат значаен пораст, а исто така ќе бидат изградени многу нови театри и театарски училишта. Театарот во овој период отворено ја прикажувал општествената состојба, а драмите кои се изведувале најчесто ги прикажувале социјалните проблеми. Генерално, тоа е период кој донел просперитет на средната класа на Англија и кој почнал да го оспорува стариот хиерархиски поредок на земјата. Во овој временски период театарот станал многу популарен кај народните маси (буржоазијата), а за тоа придонесува и фактот што театарската атмосфера не била ограничена само за одредени класи од општеството. Подобрувањето на транспортниот систем, и безбедноста за движење во подоцнежните часови ќе го продолжат времето за изведување на театарските претстави, а истовремено ќе придонесат и да се зголеми неговата посетеност. Зголемениот број гледачи ќе доведе до поголем профит и отворање на повеќе театри. Лондон, постепено ќе стане центар на театарската уметност, каде што бројот на поставени театарски претстави драстично ќе се разликува од претходните периоди. Како резултат на тоа, и бројот на купувачи на билети драстично се зголемил. Граѓаните од пониските слој на општеството ја сочинувале најдоминантната публика, но исто така претставите биле посетувани и од луѓе со повисок општествен статус (претставници на аристократијата). Со оглед на фактот дека големата промена во театарот настанува во средината на викторијанската ера, може да се констатира дека токму кралицата Викторија, имала голема заслуга за подобрување на перцепцијата на театарот.

За време на викторијанската ера, театрите претставувале значајни центри за забава. Сцената на овие театри наликувала на рамка за слика. Со таквата сцена се постигнувале поголеми сценски ефекти како и подобрување во сценскиот дизајн. Викторијанскиот театар бил еден од највиталните активни театри во долгата историја на драмската уметност. Благодарение на кралица Викторија театарот ќе стане дел од животот на луѓето од сите класи во Лондон. Во театрите ќе се поставуваат различни видови драми кои ќе ги отсликуваат општествените настани и збиднувања. Најпопуларен драмски жанр била мелодрамата, која со своите сложени заплети предизвикувала возбудување и емоции кај гледачите.

Во мелодрамата се прикажувале различните особини на ликот: главниот лик е секогаш бестрашен и еден, доблесна хероина (љубовта на протагонистот е секогаш загрозена) обично онаа што го спасува протагонистот, негативецот (сака и е насилен кон хероината), и негативецот, помошник на криминалецот. Сосема свесни дека доблеста секогаш не триумфира во реалниот живот, публиката барала морално уверување, гледајќи ја како триумфира на сцената. Така, светот на викторијанската мелодрама е еден од моралните апсолути, во кои хероите се претставени како целосно добри, а негативците како олицетворение на злото. Мелодрамата ќе доживее голема популарност не само во Англија туку и во Европа, каде што во театар оделе многу повеќе луѓе од кое било друго време во историјата. Постојат податоци кои укажуваат на тоа дека и самата кралица Викторија осумстотини пати се забавувала во посета на театарот. Мелодрамата секогаш завршувала со среќен крај, каде што доблеста секогаш триумфирала над злото. За разлика од претходните периоди, промената на позицијата на викторијанскиот театар и на неговата функција во општеството, како и новонастанатите економски односи, довеле и до промена на организациската структура на театрите. Со „омасовувањето“ на театарот се зголемил бројот на луѓето кои живееле од и околу театарот. Се појавиле голем број на професии и занимања, кои претходно не постоеле, но за кои се појавила потреба во театарските куќи. Главните актери веќе не ги управувале театрите, туку тоа го правеле театарски менаџери и продуценти кои профитирале од нивната посетеност, па истите имале големо, ако не и одлучувачко влијание во креирање на репертоарот. Менаџерот имал целосна контрола на сцената и бил почитуван од целиот тим кој работел на претставата.

Зголемената публика довела до побарувачка на нови драмски текстови, со што драматургот (односно, драматичарот) станал професионален соработник на театрите, а за што бил и соодветно платен. Професионалните драматурзи од тој период не биле законски заштитени за авторски права, па поради тоа, за пристојно да заработат биле принудени да пишуваат поголем број драмски текстови. Напредокот на сценската технологија (кој бил овозможен од достигнувањата на индустриската револуција), ќе придонесе во театарот – покрај сценографот, кој добива и официјално „звање, да се вработат и реквизитери, шминкери, столари, луѓе задолжени за светло и светлосни ефекти и слично.

Еден од најистакнатите драматурзи од викторијанската ера бил Оскар Вајлд. Познат по неговата лесна духовитост и зајадлива досетливост, станал еден од најуспешните драмски писатели на доцната викторијанска епоха во Лондон, како и една од најпознатите личности

на неговото време. Негови најпознати дела се комедијата „Ладалото на Леди Виндермир“, „Важноста да се биде искрен“, „Идеален маж“ и романот „Сликата на Доријан Греј“. Неколку од неговите драми и понатаму често се изведуваат, особено „Важно е да се викаш Ернест“ (англиски: *The Importance of Being Earnest*). Други познати драмски писатели од викторијанскиот период се: Џон Милингтон Синџ, Џорџ Бернард Шо, Дион Буко и други.

Клучните театарски концепти на XVIII и XIX век

Во времето на класицизмот (неокласицизмот) повторно на сцена се драмските норми на класичната (античката) драма што подразбира воведување на строги правила во креирањето на драмата, а особено се инсистирало на тројното драмско единство – единство на дејството, времето и местото (просторот) во драмата. Но, романтичарите ги отфрлале ваквите строги класицистички норми и се залагаат драмата да го претставува вистинскиот живот што во голема мера ќе се одрази подоцна и во таканаречената натуралистичка драма. Неокласицизмот бил доминантна форма на театар во XVIII век. Неокласичниот театар кој се одликувал со својата грандиозност налагал пристојност и ригорозно придржување кон класичните единства. Костимите и сценографијата биле сложени, а глумата се карактеризирала со големи гестови и мелодрама.

Во XVIII век развитокот на театарот во Франција го доживеал својот процут. Покрај главните париски театри постоеле и многу мали, но бројни театри. Постоеле и приватни театри кои ги одржувале благородници, амбасадори, па дури и попознати куртизани. Често големите дами и благородници не се задоволувале со тоа да бидат само публика, туку сакале и да глумат во своите мали театри. Од овој временски период се појавуваа и т.н. глумец управител, кој бил талентиран актер, полн со самодоверба и желба за истакнување. Како сопственик на театарска трупа, која била организирана и финансирана од негова страна, тој најчесто за себе ги задржувал најдобрите улоги. Доколку ваквиот управител бил оженет, тогаш и неговата сопруга ги играла главните женски улоги. Кон својата театарска трупа тој се однесувал и тирански, но и пријателски како дарежлив деспот, чиј збор секогаш бил последен. Во претставите, актерот управител секогаш требало да се прикаже во најдобро светло, бидејќи на тој начин добивал поголем углед кај публиката. Останатите членови од трупата биле помалку талентирани од него. Томас Бетертон бил меѓу првите кои се занимавале со комбинирана работа на актер и управител на театар.

Во втората половина на XVIII век театарот, скоро во сите земји на Европа и припаѓал на општата елита, на образованиот сталеж со најразработуваната тема – чест. Теоретичарот на граѓанската драма на XVIII век, Дени Дидро, тврдел дека најдобрата драма е онаа која предизвикува најголема емоционална реакција кај гледачите, а дека степенот на предизвиканата емоција е детерминиран од тоа до кој степен е создадена илузија за реалноста. Тој сметал дека драматичарот треба да ги слика несреќите кои нè опкружуваат на сцената која е исечок на стварноста, со актери кои носат вистински костим и кои изговараат дијалози сообразени со дејствијата. Со тоа, Дидро ќе стане застапник на идејата за „четвртиот ѕид“, како важен елемент на реалистичниот театар, кај која сцената е третирана како соба со еден прозирен ѕид низ кој гледаат гледачите, а актерите претпоставено се однесуваат како што би се однесувале во вистинска соба, без да обрнуваат внимание на публиката.

Во естетски и организациски променетиот театар на XIX век, се отворил простор за подобро изразување на индивидуалните склоности, стремежи и таленти на актерот, чија позиција и функција во театарот битно се променила. Наспроти традиционалните аристотелски сфаќања за актерот како за некој кој повеќе пречи отколку што придонесува за перцепцијата на драмата, во граѓанскиот театар на XIX век, актерот започнува да го презема приматот на сценската изведба и сè повеќе да го истакнува креативниот карактер на својата уметност. Гостувањата на големите актери на други сцени, па и во други држави било редовна пракса во тој период. Системот на експлоатирање на актерски „ѕвезди“, кои најчесто не биле врзани за конкретна трупа, туку биле „гости“ актери и чиј ангажман, на некој начин, го гарантирал успехот на претставата, е продукциска иновација на комерцијалниот театар на XIX век, која денес е особено видлива во киното и телевизијата. Паралелно со преземањето на централната улога во театарската претстава, актерите развивале, индивидуално, свои пристапи кон изградувањето на ликот со цел подобро претставување на сцената и се разбира, стекнување на повеќе читатели. Барањето за поголем сценски реализам не го одминало и актерството, што особено се одразило во стремежот за што повистинито и пореалистично претставување на ликовите кои ги толкувале. Повеќето од тогашните големи актери (или актерски „ѕвезди“), имале изградено (повеќе врз база на интуицијата и емпиријата), сопствени програми за подготовка кои се состоеле од вежби за мимика, лице и глас, долго и секојдневно студирање на улогата, вни-

мателна подготовка на маската и костимот, чија цел била што посовршено изграден карактер на толкуваниот лик и негова поверна интерпретација.

Ваквата институционалност на театарот, барала и специфична организациска структура, која ги опфаќа, пред сè, производството и финансирањето, а која во повеќето театри во Европа и Америка се дефинирала во XVIII и XIX век. Покрај овие театарски институции, во почетокот на XIX век, се појавуваат и образовни институции кои подготвуваат професионален кадар – актери, драматичари, режисери – кој треба да ги исполни барањата на овој мејнстрим театар. Еден од најпознатите модели за ваква соработка помеѓу професионална театарска институција и образовна институција е Московскиот уметнички театар (МХАТ) со своите актерски „студија".

Поголем дел од XIX век претставува еден од најнеплодните периоди во целокупната драмска литература. Некои драмски автори сметале дека театарот е лажен и второстепен. Тие кои барале слобода за да ја истражуваат вистината на своето општество и да ги следат своите ликови, онаму каде што нивната фантазија ги водела, пишувале романи. Втората, помалку благородна причина за недостаток на важни драми биле и парите. Имено, во XIX век драмските автори не добивале никаков надомест за авторски права.

Кон крајот на XIX и почетокот на XX век се појавуваат голем број нови струења во драмската книжевност и нови драмски видови како што се, на пример, психолошката (лирската) драма на Чехов, симболистичката драма, експресионистичката драма и така натаму. На крајот на XIX век и почетокот на XIX век главна особина на целата европска сцена е култот на вистината поттикнат од големите критики кон општеството, неговата внатрешна одбојна стварност и повикот за побуна што произлегувал од марксистичкиот реализам.

Ако театарот на класицизмот и барокот бил „театар на механиката", тогаш граѓанскиот реалистичен театар на XIX век, со барањата за што попотполна сценска илузија и техничките и организациски можности кои се отвориле на тој план, може во целост да се нарече „индустриски театар" во кој театарот и театарската илузија не се „создаваат", туку се „произведуваат". Во XIX век биле надминати предрасудите за моралната недостојност на глумците. Тие повеќе не биле талкачи туку вистински уметници. Тие дури биле прифатени и од црквата, па така во Америка, Франција и во Италија постоеле здруженија на глумци христијани заради верски и духовни цели. Театарот во XIX век бил поделен на два дела: ран и доцен. Во раниот период доминирала мелодрамата, која почнувајќи од Франција, станала најпопуларна театарска форма.

Со зголемувањето на бројот на театри и публиката во нив, како и со растечката потреба од театарска забава, се појавила и потребата од нови драми кои ќе одговорат на желбите и вкусовите на разновидната класна публика. На сцената, од една страна, се појавуваат драмски автори како Скриб, Сарду и Лабиш, кои го третирале театарот како место за забава и разонода, па соодветно на тоа и ги создавале своите многубројни дела, а од друга, автор како Александар Дима, кој сметал дека театарот треба да се занимава и со некои актуелни проблеми на граѓанството, ставајќи акцент на вистинските проблеми на своето време со кои се соочувале луѓето. Иако наведените драмски автори имале различен театарски пристап, сепак и едните и другите биле дел од системот на т.н. „комерцијален театар", каде што основната цел била забавувањето на новиот граѓанин, а со тоа и творештвото на самите драматичари станало производ на еден рационален метод кој се потпирал на изградени и усовршени техники, формули и конвенции. Ваквиот пристап кон драмата во XIX век, значително ја подобрило и финансиската позиција на драматичарот. Системот на т.н. „тантиеми" (royalty system) за драмските автори (плаќање на фиксен паричен износ или процент од изиграни претстави) е воведен најпрвин во Франција, кон крајот на XVII век, но бил универзално прифатен дури во последните години на XIX век. Англискиот театар во овој период цврсто се држел и не дозволувал ни уметничка ни политичка револуција. Наместо тоа, била внесена мелодрамата, така што и тој збор бил преземен од францускиот јазик.

Несомнено, најдоминантна форма на театарот во текот на целиот XIX век била мелодрамата. Терминот „мелодрама" исто така се користел во XIX век со цел да се легитимизираат претстави кои се изведувале надвор од театарот, а кои за тоа имале дозвола. Мелодрамата станала најпопуларна театарска форма која била фокусирана на неверојатни, непотребни и незабележителни заплети, во кои негативците и хероите биле лесно препознатливи, а возбудата и емоциите биле присутни во изобилство. Мелодрамата (mélo-drame со значење „драма со мелодија") се развила од таканаречените пантомимички дијалози, една од формите на булеварската забава, измислени за да се заобиколат забраните за говорна драма од пред револуцијата. Тоа биле драми со неуморни физички дејства изведувани со музичка придружба и со само повремена дијалошка

реплика колку да се разјасни содржината. Освен тоа мелодрамата била карактеризирана со силна разновидност и интензитет, едноставни карактери на ликовите како и комичен заклучок.

Во мелодрамите се јавувале и ликови на кутри невини жртви повредени во војната, сираци погодени од сиромаштија итн. Сценските упатства за голем дел мелодрами сведочат за еден енергичен стил на глума, посилен од животот. Од актерите постојано се барало да покажуваат преплашеност, нервоза, болка, растревоженост, паника, агонија, ужас, вчудовиденост, истрајност, непромисленост, плашливост, хистерија, тага, бес, делириум и прекумерна радост. Тие се онесвестувале, се превртувале, се повлекувале, се треселе, колабирале, гледале вкочането, диво се смееле, жестоко гестикулирале, офкале и биле совладувани од чувства. Слично на тоа, од сценскиот дизајнер се очекувало да создаде различни ефекти што ќе имаат јасен и моментален удел. До средината на векот станало вообичаена практика заемно да се сменуваат рамно насликани сцени и сцени составени од практични делови на постановката во една иста положба. Рамните сцени лесно се заменувале пред погледот на публиката, но сцените „на олеснување“ морало да бидат заменети зад завеса.

Времето на редифинирање на театарот низ повеќе негови форми е во XX век.

На почетокот на XX век, театрите на многу нации биле концентрирани во главните градови, но никаде театарот не бил толку многу централизиран како во Франција и во Соединетите Држави, каде што професионален театар значело Париз и Њујорк. Патувачките театри, помалку актуелни отколку што биле во XIX век, ретко се појавувале во градови без железнички врски. Театарот од XX век опишува период на големи промени во театарската култура, главно во Европа и во Северна Америка. Има широк предизвик за одамна воспоставените правила околу театарското претставување, што резултира со развој на многу нови форми кои започнале да го преокупираат театарот, вклучувајќи модернизам, експресионизам, импресионизам, политички театар и други форми на експериментален театар, како и континуиран развој на веќе воспоставени театарски форми како натурализам и реализам.

Во XX век ќе се појават многу школи и стилови на апсурдот, суровоста, свирепост и бесмисленост. Помеѓу 1889 и 1904 година драмите се изведувале по концертни и јавни сали, односно во секој простор каде што имало можност за изведба на театарски претстави. Сите кои биле заинтересирани се труделе да имаат свој театар, со што на членовите на театарската трупа би им овозможиле како практичен така и симболичен центар.

Случувањата во областите како родовата теорија и постмодерната филозофија, идентификуваат и создаваат теми кои театарот ќе почне да ги истражува. Овие понекогаш експлицитно метатеатрални претстави требало да се соочат со перцепциите и претпоставките на публиката за да покренат прашања за нивното општество. Под влијание на распаѓањето на империите и континуираниот развој на постколонијалната теорија, многу нови уметници користат елементи од нивните култури и општества за да создадат разновиден театар. Некаде кон крајот на XIX и почетокот на XX век, ќе се појавуваат творци кои себеси ќе се нарекуваат „натуралисти“ и чија задача ќе биде да ја разбијат театарската илузија, со тоа што на сцената ќе ја претстават стварноста погледната низ окото на „научникот социолог и психолог“, и тоа најпрвин ќе го направат во областа на сценографијата, како најматеријален дел од театарот, а потоа и во актерството и режијата.

Во XX век драмата и натаму се ослободува од строгите теориско-драмски канони што ќе доведе и до појава на т.н. антидрама, односно антитеатар или драма на апсурдот, каде што основна тема ќе стане модерниот човек со неговата изгубеност, осаменост и страв во модерното динамично општество. Тоа се постигнува со нелогичен развој на драмското дејство, отсуство на акција во вистинска смисла на зборот, апсурдни монолози и дијалози, нагласена недоследност на карактерите и слично. Додека голем дел од театарот од XX век ги продолжил и ги проширил проектите на реализмот и натурализмот, имало и голем дел од експерименталниот театар што ги отфрлил тие конвенции. Драмата во XX век не продолжила праволиниски да се развива од традицијата која ѝ претходела. Во еден момент, кога уметничките принципи се конституираат во завршна форма, од друга појдовна точка започнуваат да се формулира друг принцип, најчесто спротивен на традицијата од која ќе се оддалечи. Овие експерименти се дел од модернистичките и постмодернистичките движења и вклучуваат форми на политички театар, како и повеќе естетски ориентирана работа. Дваесеттиот век е век на голем број струења како: авангарден театар, епски театар, театар на суровоста и таканаречениот „театар на апсурдот“.

Историјата на драмата во текот на поголемиот дел од XX век била насочена кон истражување на две глав-

ни теми: конфликтот на човекот со митологијата и учењето дека од тагата не може да се избега, како и борбата на човекот против немилосрдното општество и технолошката машинерија која самиот ја создал. Чешкиот драмски писател Карел Чапек, за првпат го споменува зборот „робот“ во драмата „Р.У.Р.”, во која го прикажал човекот како машина и жртва на технологијата.

Непријателски став кон целокупниот натурализам и реализам ќе формулира францускиот актер, режисер и поет Антонен Арто. За Арто, драмата се наоѓа во внатрешноста на самиот човек; не човекот против боговите, или судбината, или околностите, туку човек спротивставен на силите кои се наоѓаат во неговото битие. Во своето дело „Театарот и неговиот двојник“, Антонен Арто предлага т.н. театар на суровоста, односно театар кој е тежок и суров, театар во кој жестоките физички слики го дробат и хипнотизираат сензибилитетот на гледачот, кој е фатен во театарот како во виор на супериорни сили, театар кој произведува трансови, кој влијае врз организмот со прецизни средства. Театарот на Арто одразува една друга и опасна архетипска стварност, таа е некој вид огледало во кое се огледува несвесното, театар кој користејќи ги елементите на надворешниот свет кај гледачите сака да развие некој вид внатрешна реалност која е скриена под цивилизаторските наслојки на психата кај гледачите. Тој сака во театарот и со помош на театарот да го открие она што не постои, оној скриен живот што се наоѓа под наслојките на нашата умртвена стварност. Тој предлага театар кој ќе ги придвижи човековите латентни сили за да го одрази вистинскиот живот во своето универзално значење. Неговото влијание било големо, посебно за драмите на Жан Жене, Албер Ками, како и на режисерите Жан Луј Баро и Питер Брук, кои сите го следеле Арто во неговата потрага за нов театарски јазик.

Италијанскиот драмскиот писател Луиџи Пирандело, кој живеел и творел во дваесеттите години од XX век, сметал дека уметноста е повредна од животот, и дека смислата на животот постои само во уметноста. Според Пирандело, уметноста е живот, а не низи на поими: „Театарската претстава не ги создава луѓето туку луѓето ја создаваат претставата“. Според истиот автор ликовите во драмата не треба да бидат робови на заплетот и намерите на авторот, туку треба да се слободни и да ја изразат својата индивидуална природа. Ова уверување Пирандело го исполнил во сатиричната трагикомедија „Шест ликови го бараат авторот“, во која го измислил „театарот во театар“. Овој текст на Пирандело, напишан во 1921 година е апсурдна метатеатарска драма што го истражува односот меѓу авторите, нивните драмски ликови и театарските работници. Текстот радикално ги нарушувал дотогаш воспоставените правила на драматургијата, од поставеноста на ликовите, драмското дејство, до типичните драмски елементи како заплет, кулминација и расплет.

Театарот во 21 век

Зафаќањето со проблемот на постмодернизмот и обидот за откривање на неговите манифестации во определена литература, значи отворање на многу прашања што произлегуваат од широкиот дијапазон на неговото знаење. Оттука, постмодернизмот од некои теоретичари се согледува повеќе како определена тенденција или како состојба, додека поимот постмодерна, повеќе означува еден период (за чии почетоци сè уште нема точни разграничувања).

Рејмонд Санер постмодерниот театар го нарекува авангарден и експериментален, чии претстави радикално се разликуваат од оние кои се прикажувале во традиционалниот театар. Целта на постмодерниот театар е разбивање на постојаните начини на перцепција на светот и на самиот себеси. Според Санер постмодерната драма треба да биде замислена како еден настан или процес каде што публиката и актерите, настаните, објектите и просторот се во ментална интеракција. Неговата намера е да ја деконструира реалноста, а не да ја интерпретира или да бара „автентичен“ контакт со публиката. За протагонистите на овој театар, авторот вели дека тие имаат улоги, слично како кај лице кое страда од пореметување на личноста или на лице кое преживува состојба на халуцинација или лице кое лежи на кауч и искусува како неговите идентификациски импулси му блеснуваат во свеста.

Денес се препознава трендот на воведување мултифункционална сала наместо ограничен простор за театарски чин, а со тоа се отвора или шири просторот за дефинирање на тоа што е театарска претстава, поточно што е театар денес. Во обидот да се справи со современоста и новите медиуми, театарот ја менува и својата содржина и начинот на кој се создава и гледа.

Како нова форма на современиот театар се јавува т.н. „In-yer-face театар“, кој ја шокира публиката со екстремизмот на неговиот јазик и сликите; ги здрмува преку својата емоционална искреност и ги вознемирува преку акутното доведување во прашање на моралните норми. Повеќето *in-yer-face* драми не се за-

интересирани да прикажат настани на одвоен начин и да ѝ дозволат на публиката да шпекулира за нив; наместо тоа, тие се искуствени тие сакаат публиките да ги почувствуваат екстремните емоции што се прикажуваат на сцената. Јазикот на овој театар е вулгарен и валкан, а во него преовладува голотијата и сексуалноста од секој вид; насилството избива на површина, еден лик понижува друг лик. Табуата се скршени, а конвенционалната драмска структура е субверзивна. Ова е театар на злоупотреба, односно театар на суровост, како што истакнуваше Антонен Арто. Тие ги прикажуваат интензивно и сосема директно суровите сцени на најразновидното насилство, најбруталните меѓучовечки односи, со најниските и најнеблагодарните чувства. Нарушените семејни односи, туѓинството, другоста, монструозната агресија, перверзиите и сексот од различен карактер, во современите драми, предизвикуваат страв и ужас, обоен со емоции од секаков вид. Оттука може да се истакне дека доминацијата на тероризмот, насилството, апсурдот на една стварност во која доминира човековата оттуѓеност, безизлезност, трагањето по сопствениот идентитет, интровертноста, човековите фрустрации, неморалноста и перверзноста, се само мал дел од влијанијата на европскиот тренд, и врз македонската постмодерна/современа драматика на дваесет и првиот век.

Библиографија

1. Андоновки, Милош. Драмска уметност-прирачник за наставници. Скопје: Здружение за театарска едукација Театар за сите, 2022.
2. Аристотел. За поетиката. Скопје: Култура, 1990.
3. Арто, Антонен. Театарот и неговиот двојник. Прев. Елена Никодиновска. Скопје: Евро Балкан Пресс, 2009.
4. Брук, Питер. Празен простор. Београд: Лапис, 1995.
5. Beker, Miroslav. Semiotika književnosti. Zagreb: Zavoda za znanost o književnosti, 1991.
6. Витанова-Рингачева, Ана. Шаманизмот во македонската народна традиција. Скопје: Македоника литера, 2019.
7. Ibersfeld, An. Čitanje pozorišta. Beograd: Vuk Karadžič, 1982.
8. Јанакиевски, Томе. Античките театри и споменици со театарска тематика во РМ. Битола: Завод за заштита на спомениците на културата, природните реткости, музеј и галерија. Битола; Друштво за наука и уметност, 1998.
9. Ларенс Свед Ерик, Ан Грет Естергард. „Семиотика“ во Теорија на драмата и театарот. Приредувач. Јелена Лужина. Скопје: Детска радост, 1998.
10. Кристина Леловац. „Општествено одговорниот актер на Брехт“. Ars Academica Меѓународно научно списание за изведувачки уметности. Број 2, година I. Скопје: Факултет за драмски уметности. Факултет за музичка уметност, 2014.
11. Лужина, Јелена. „Особеноста и очуденоста на драмското/театарското паметење. Блесок. бр. 65 (март-април), 2009.
12. Лужина, Јелена. Историја на македонската драма-Македонска битова драма. Скопје: Култура, 1995.
13. Лужина, Јелена. Театралика, пак: студии и есеи на театролошки теми. Скопје: Магор, 2003.
14. Лужина, Јелена. ММЕ...:антологија на новата европска драма. Прир. Јелена Лужина. Прев. Срѓан Јанаќиевиќ и др. Скопје: Магор, 2004.
15. Лужина, Јелена. Македонска нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија. Скопје: Детска радост, 1996.
16. Лужина, Јелена. Теорија на драмата и театарот. (прир. Јелена Лужина). Скопје: Детска радост, 1998.
17. Лужина, Јелена. Македонски театар: балкански контекст. Скопје: Факултет за драмски уметности, 2007.
18. Марвин Карлсон. „Историски преглед на театарските форми“. Теорија на драмата и театарот. Приредувач Јелена Лужнина. Скопје: Детска радост, 1998.
19. Павловски, Стево. Дискурсот на шокот во македонската постмодерна драма. Скопје: Бомат графикс, 2014.
20. Петковска, Нада. „Македонскиот театар во рамките на балканските театри“. Македонски театар: балкански контекст. Скопје: Факултет за драмска уметност, 2007.
21. Петковска, Нада. Театарот и идентитетот. Скопје: Панили, 2008.
22. Принс, Џералд. Речник на наратологијата. Скопје: Сигма-прес, 2001.
23. Санер, Рејмонд. „Постмодерен театар-манифестација на теоријата на хаосот“. Блесок. бр. 23. октомври-ноември, 2011.
24. Стојаноска, Ана. „Интракултурална театарска дисперзија или, За поновите македонски театарски работа.“ Блесок. бр.45, ноември-декември, 2005.
25. Стојаноска, Ана. „Театарот како шлаканица.“ Скопје: Нова Македонија, бр. 20519, 22.06. 2005.
26. Стојаноска, Ана. Театар: предизвик: студии и есеи. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј”, 2018.
27. Стојаноска, Ана. „Современите предизвици на перформатибноста-театарот денес?“. Ars Academica Меѓународно научно списание за изведувачки уметности. Број 4, Година III, Скопје: Факултет за драмски уметности. Факултет за музичка уметност, 2016.
28. Тронски, И. М. Историја античке књижевности. Београд: Научна књига, 1952.
29. Tokarjev, Sergej. Rani oblici religije i njihov razvoj. Svjetlost, Sarajevo, 1978.
30. Хадирсон Лондре, Фелиша. Историја на светскиот театар: од англиската реставрација до денес. Превод од англиски јазик Искра Бадева. Скопје: Табернакул, 2009.
31. Harvud, Ronald. Istorija pozorišta. Beograd: Clio. 1998.

Електронски извори:

1. https://www.britannica.com/topic/imitation-behaviour
2. https://thestrip.ru/mk/holiday/kakie-vidy-iskusstva-vklyuchaet-v-sebya-teatr-teatr-kak-vid-iskusstva/
3. https://thestrip.ru/mk/brovi/teatr-i-ego-razvitie-istoriya-vozniknoveniya-teatra-bolshoi/
4. https://mk.warbletoncouncil.org/teatro-750
5. http://www.fdu.ukim.edu.mk/index.php?mn_sel=sko_ab
6. file:///C:/Users/pc/Desktop/Makedonska_drama_i_teatar_sovremeni_refleksii.pdf
7. https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_theatre
8. https://ermesverona.it/2022/12/27/mystery-and-miracle-plays/
9. https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_in_the_Victorian_era

КНИГИ

ОД ТЕКСТ ДО ПРЕТСТАВА: ФЕНОМЕНОЛОГИЈА НА СЦЕНСКИОТ ГОВОР

проф. д-р Ана Стојаноска, театролог и писателка

Тодорка Балова перманентно го истражува македонскиот јазик и неговата стилистика. Работејќи, стекнувајќи се со искуство, создавајќи сопствен уникатен однос, не само кон јазикот туку и кон културата на која тој јазик ѝ припаѓа, сосема е очекувано, на македонската читателска публика да ѝ ја понуди оваа книга. Драмскиот текст и театарската претстава која следува, нудат неограничен спектар на истражување. Но, драмските текстови на Горан Стефановски и претставите работени според истите, ги предизвикуваат истражувачите да трагаат постојано кон нивни нови и разнородни толкувања. Книгава, насловена „Од текст до претстава: феноменологија на сценскиот говор" од Тодорка Балова, нуди ново читање и толкување на сценскиот говор. Но, иако навидум изгледа како стручна и/или стручно-апликативна книга, концентрирана на специфичен предмет на истражување – сценскиот говор, сепак може да се чита како адекватно четиво за секој што сака да го истражува драмскиот ракопис на Горан Стефановски и режисерската поетика и естетика на Слободан Унковски. Истовремено е релевантна како сериозна научна студија за феноменот сценски говор, но и пристапна, читлива и значајна за секој што сака подлабоко да навлезе во една од култните македонски драми „Диво месо". Книгата методолошки е структурирана на одличен начин: почнува со теориското и истражувачкиот пристап (во кој авторката го кристализира односот на претворањето на драмското во сценско, преку јазикот, односно говорот), потоа следуваат прозодиските елементи на сценскиот говор (комплексен и уникатен дел, во кој на сериозен и одговорен пристап се третира науката за јазикот, но на начин што е пристапен за секаква читателска публика); третиот дел е можеби најинтересен за секое театролошко истражување – апликативниот пристап, како и деловите што следуваат со кои Балова покажува дека е сериозен научник и познавач на материјата. Дека станува збор за сериозно издание може да се види од прилозите на книгата и нивната потенцијална апликативност во понатамошните истражувања.

проф. д-р Јелена Лужина

Дебитантската книга на м-р Тодорка Балова најнапред треба да се коментира/вреднува како апсолутен новум, тематски и методолошки, кои „напоредно“ ги таргетира и двете области на рецентната македонската наука: лингвистиката и театрологијата. Куражен, компетентен и ретко иновантен пристап кон нејзиниот доминантен тематски стратум – сценскиот говор, т.е. неговата феноменолошка транспозиција од текст („содржина на хартија“) до сценската артикулација („уметничка интерпретација“) – м-р Балова го истражува, го толкува и го афирмира на начин кој, и во двете научни области (лингвистика и театрологијата) во македонскиот контекст го среќаваме за првпат. Што несомнено упатува на битниот факт: дека тукашната театрологија, ама и науката за јазикот, умеат сериозно да се справуваат и со најрецентните европски/светски „новуми“. Пред сè, методолошки!

За да ја спроведе својата „дропчеста намера“ – именно, во рамките на истото научно истражување да ги анализира/компарира/синтетизира и двата „меѓузависни“ јазички/говорни феномени (текстот и говорот) – м-р Балова агира како и секој сериозен и компетентен научник на нашето време: не се стеснува да ги „допре“, отвори, споредува и да ги коментира феномените кои некогаш ги сметавме за меѓусебно „неспоредливи“. Ваквиот методолошки плурализам, инаку „типичен“ за таканаречените „помлади науки“ (една од нив е и театрологијата!), во оваа книга несомнено се потврдува како ретко продуктивен. Всушност: продуктивен до таа мера што „позитивно“ влијае и на лингвистичкиот стратум на оваа книга. Ама и на нашата наука за јазикот, сè уште прилично „традиционална“.

Накратко: таканаречениот естетски предмет на жанровски „хибридната“ книга на м-р Балова е антологиската драма на Горан Стефановски „Диво месо“ (праизведена во 1979 година, во Драмскиот театар во Скопје, во режија на Слободан Унковски). Ама, за разлика од цела сурија досегашни интерпретации на „Диво месо“, оваа е биномски, развивана на најмалку две рамништа и според најмалку две напоредни научни методологии (како текст/јазик и како изведба/интерпретација „во живо“: актерска, режисерска, сценска, рецептивна/перцептивна...). Колку оваа методологија и да изгледа – на прв поглед – компликувана, тврдам и можам да докажам дека е неспоредливо „поедноставна“ од тие на кои свикнавме, особено кај нас.

Наспроти навидум „компликуваниот“ наслов, книгата ОД ТЕКСТ ДО ПРЕТСТАВА: ФЕНОМЕНОЛОГИЈА НА СЦЕНСКИОТ ГОВОР е една од најкомуникативните театролошко-лингвистички студии напишани кај нас.

ПРЕТСТАВИ

Тодор Кузманов

МОЗАИК НА ПРЕКРАСНИ АКТЕРСКИ ЕТИДИ

(„Парови“ од Ана Ристоска-Трпеноска; режисер: Ивана Ангеловска; продукција: Драмски театар, Скопје; премиера: 18 мај 2024)

Претставата „Парови“ на Драмскиот театар од Скопје според истоимената драма на Ана Ристоска-Трпеноска е драмско писмо за секојдневието на паровите (најчесто брачни) во животот, а потем и на сцената. Драмскиот ракопис на Трпеноска не пледира на некој експериментален пристап во театарска смисла, ниту на некои „...изми“ туку директно се втурнува во растајнувањето или поправо „сликањето“ на реалноста на паровите и нивниот живот во заедница. Се разбира, сликите што потоа следат нè соочуваат со калеидоскоп на разни видови односи, нарушена комуникација, излети и авантури, недоразбирања, се во потрага по некое поинакво искуство. Сите прикажани варијанти во оваа претстава на авторката Трпеноска и режисерката Ивана Ангеловска се само мал дел од можните комбинации на машко-женските односи во светлото на феминистичката антропологија која, сега веќе освен биолошката вклучува и родова позиција која има и свој социјален и културен контекст.

Режисерката Ангеловска, значи, создава претстава која настојува да биде само исечок од животот. Но, притоа таа користи и извесен симболизам, најексплицитно виден низ сценографијата на Константин Трпеноски (ѕвездената небо) со астрономски и астролошки асоцијации (а овие вторите присутни и во текстот како судбина, а тука е и ѕвездата која во даден момент паѓа и се распрснува на милион парчиња). Музиката на Ади Имери поддржува една наративна смисла на дејството, а со вокалните напеви и изборот на евергрините и танцот придонесува за ведрината и приемчивоста на претставата.

Се разбира, главниот збор во претставата го имаат актерите кои, впрочем и ја чинат истата со своите етиди, најчесто изведени во парови односно во игра со своите партнери/-ки, а поретко и како соло наста-пи или обраќање кон публиката. Тоа е убава панора-

ма на актерски остварувања кои имаат трагикомичен призвук кои соодветно го транспонираат до публиката. На пример, Ирена Ристиќ е брилијантна во сцената во која безуспешен ќе биде нејзиниот обид за проневера, затоа што „сака“ ама „не може“...не ѝ дава нешто од внатре! Игор Ангелов е убедлив во креација на божемниот писател кому кариерата му е пред сè, а тука се и останатите ликови, а за кои од нив шокантно ќе се утврди нивната геј-ориентација, потем, тука е и „дародавката“ која не може да одбие прилика и шанса ако и се укаже. И сето тоа од добри намери... Претставата едноставно врие од ситуации и состојби на соочување на ликовите со самите себеси и обид за бегство во некоја друга врска за потем покајнички да се вратат во реалноста и сè така додека бијат дамарите. Тука е и тренерот за ваквите брачни или партнерски односи која и гласно упатува повик до гледачите да заземат став во врска со случувањата. Сепак, обидот на одличната Јасмина Василева да ја вклучи и публиката останува само со половичен успех. Тоа укажува на потребата (режиска пред сè) за поголема интеракција со аудиториумот... Солидни актерски креации уште понудуваат и: Игор Стојчевски, Димитрија Доксевски, Стефан Вујисиќ, Ивана Павлаковиќ, Ања Митиќ, Лазар Христов и Нина Елзесер.

Претставата на Драмскиот театар укажува дека љубовта без остаток најчесто значи и страдање, исто така, без остаток. Се укажува на тоа дека постојат милион можности за избор на стил, начин, сексуална и друга ориентација, речиси неисцрпни можности како животот да се направи поднослив или истиот да се уништи. Најчесто бегството од партнерот или желбата тој да биде заменет, е всушност, бегство од самиот себеси! Но, зад сите овие дилеми, сомнежи, разочарувања и очај на ликовите, претставата како да доаѓа да ни потврди, дека, сепак – ЖИВОТОТ Е УБАВ!

Гоце Ристески

СТАРОСТА Е ТЕШКА И ПОНИЖУВАЧКА БОЛЕСТ

Непосредно пред Нова/та 2021 година, на малата сцена во Македонскиот народен театар премиерно беше изведена монодрамата „Последната лента на Крап“ (Krapp's Last Tape) од Семјуел Бекет (1906-1989), авторски проект на првенецот на МНТ, Ѓорѓи Јолевски. Јолевски е и актер, режисер и продуцент (копродукција со Македонскиот народен театар и Перипетија продукција од Скопје). Извршен продуцент на проектот е Никола Кимовски. Претставата набргу беше изведена уште неколку пати, се разбира, во согласност со здравствените протоколи за заштита од КОВИД, што дополнително влијае врз ефектноста на претставата.

„Последната лента на Крап“ е една од најчесто изведуваните драми на Бекет. Оваа едночинка ја напишал во 1958 година на англиски јазик и тоа како монолог за северноирскиот актер Патрик Меги со првичен наслов „Меги монолог“, а се инспирирал слушајќи го актерот додека говорел извадоци од неговиот роман „Малоа“ (Molloy) и „Од една напуштена работа“ (From an Abandoned Work) на Третата програма на Би-би-си во 1957 година. Се знае дека Бекет му рекол на Патрик Меги оти неговиот глас бил оној што го слушнал во неговиот ум. Бекет во меѓувреме пишувал на француски и затоа се чини веројатно дека неговото враќање на англискиот јазик во ова дело е заради актерот Патрик Меги којшто зборувал англиски. Инаку, Бекет ја превел драмата на француски јазик, а била објавена во 1959 година. Патрик Меги во 1958 година го одиграл „Крап“ во Кралскиот театар во Лондон, во режија на Доналд Мек Вини. Подоцна, во 1975 година, Патрик Меги ја режирал „Последната лента на Крап“ со актерот Макс Вол кој го толкувал Крап во повеќе наврати, вклучително и во театарот „Гринич“ во Лондон.

Првата германска изведба на „Крап“ била во 1959 година во режија на Валтер Хен во берлинскиот Шилтер театар, каде што 10 години подоцна, во 1969 година и Бекет го поставил својот текст со Мартин Хелд како Крап. За првпат во Америка ова дело било поставено во 1960 година во режија на Алан Шнајдер со актерот Доналд Дејвис. Во 1996 година, во Центарот „Линколн“ во Њујорк, „Крап“ го изведува Дејвид Кели. Кели првпат го одиграл „Крап“ во Даблин во 1959 година и биле откриени оригинални снимки, стари 30 години, на неговото „младо јас“, што биле користени на сцената. Канадскиот актер Доналд Дејвис го играл Крап во Плејхаус во Провинстаун, за што ја добил награда „Оби“ во 1960 година. Бекет во 1977 година го режирал „Крап“ во Берлин со Рик Клуши. Џон Херт ја толкувал улогата на Крап во режија на Атом Егојан за проектот „Бекет на филм“, емитуван на телевизија во 2001 година. Во 2011-тата во режија на Мајкл Колган, тој ја репризирал улогата на Бродвеј. Во изведбата ги користел снимките од продукцијата во 2001 година. Во 2011 година, повторно во режија на Мајкл Колган, го играл Крап во Њујорк и Бруклин. Уште еднаш го играл Крап во Даблин во 2013 година. Како дел од одбележувањето на 50-годишнината од театарот на Кралскиот двор, во 2006 година, во режија на Јан Риксон, англискиот драмски писател Харолд Пинтер го одиграл Крап. Брајан Денехи го играл на Шекспировиот фестивал во Стратфорд во 2008 година во режија од Џенифер Тарвер. Во 2010 година, ирскиот актер Мајкл Гамбон го играл Крап, а потоа и на лондонскиот „Вест Енд“. Роберт Вилсон го извел во Лондон во 2015 година. Исто така и во Енискилен, Северна Ирска во 2012 година и во Берлин во 2019 година во сопствена режија.

Во 2018 година, Боб Насмит го играл Крап по повод 50-годишнината од отворањето на театарот „Пас Мураил“ во режија на Мек Фајф. Постојат и неколку музички адаптации на „Последната лента на Крап“ на композиторот Марсел Михаловиц, на американскиот композитор Ерл Ким и унгарскиот композитор Ѓула Чапо. Мајкл Парсонс, ја адаптирал „Последната лента на Крап“ за пијано.

Секако, ова не е целосен регистар на сите изведби на „Последната лента на Крап“, но показателно е колку ова дело на Бекет било (е) предизвик за многу значајни театарски дејци во светот.

Благодарение на Ѓорѓи Јолевски, по 62 години од пишувањето и од првата изведба на „Последната лента на Крап“, што се смета за едно од најубавите драмски дела на Бекет, за кое Даниел Сак смета дека е „едно од најголемите на англиски јазик“, тоа беше изведено премиерно, на македонски јазик, во Македонскиот народен театар. Тоа само по себе е бележит настан не само за македонскиот театар туку воопшто за македонската култура. Кога на тоа ќе се додадат студиозната инсценација и перфекционистичка игра на Ѓорѓи Јолевски, одличниот превод на македонски на Владимир Јанчевски, функционалноста и ефектноста на сценографското решение на Сергеј Светозарев, дизајнот на плакатот и програмскиот каталог на Сергеј Андреевски, костимографијата на Ивана Каранфиловска-Угуровска, дизајнот на светло на Дарко Младеновски и Игор Митревски и дизајнот на тон на Ненад Трпеноски, ете уште еден естетски знаменит прилог во нашата современа духовна ризница.

Инаку, драмата што настанала во педесеттите години на минатиот век во Париз со делата на Бекет, Јонеско и Адамов како авангарден театар беше нарекувана антитеатар, театар на метафизичка фарса, нов театар, театар на мрачна комедија, театар на потсмевот, театар на апсурдот...

Мартин Еслин во книгата „Театар на апсурдот“ (1961) го воведе истоимениот термин поврзувајќи го со Адамов, Јонеско и Бекет. Емануел Закар (1974) во книгата „Театар на потсмевот“ говори за споменатите тројца автори како за единствени преживеани од авангардата.

Според некои толкувања тие за театарот го сторија она што го направи Аполинер за поезијата пред Првата светска војна, а Џемс Џојс за романот, иако не беа апсолутни новатори. Пред нив беа театарските револуционери Стринберг, Метерлиг, Жари, Брехт. Авангардниот театар се појави како реакција на литерарната реторика и хуманистичкиот оптимизам, што се имаше наметнато како канон некаде до средината на минатиот век, а револуцијата во драмата е одговор на литературниот театар што почнува со Кокто и завршува со интелектуалната драма на Сартр и Ками.

Карактеристика на литературниот театар е што ваквите драми може да се преиначат во други литературни форми (раскази, романи) и притоа да не се загуби нешто особено важно, односно, тие немаат драмска суштина и не користат карактеристично драмски техники што води кон констатацијата дека човекот е господар на својата судбина.

Во драмите на Јонеско, Адамов и Бекет хероите немаат можност за избор, не се господари на својата судбина и се поставени во ситуација според туѓ избор, што не ја одбрале.

Кога Брехт бил веќе светски познат и Бекет пишувал драми, Бертолд Брехт како марксист, којшто од Маркс научил многу за театарот, бил убеден дека луѓето се тие што влијаат на создавањето на историјата. Сосема спротивно хероите на Бекет минале низ историјата и на другата страна ја согледале застрашувачката вистина за човечкиот живот и тие не можат да одлучат за ништо. И додека кај Јонеско и Адамов драмите наликуваат на разбирливи метафори, ликовите кај Бекет имаат да ни соопштат нешто битно за човекот по примерот на античката трагедија. Така е и во „Последната лента на Крап“ каде човекот ги слуша сопствените спомени снимени на магнетофон. Бекет е драматичар на човековото тело, физиологијата за него е мошне значајна. Телото е агол од кој се набљудуваат нештата и мерка за вреднување на човековиот живот и сè што во него е сторено. Бекет не го прикажува само распаѓањето на телото, туку едновременото распаѓање на телото и на духот. Во „Последната лента на Крап“, всушност, станува збор за суровата слика на староста, кога сиот човек се распаѓа. Бекет го покажува човекот лишен од илузии, чувства, верувања. Соголен. Онаков како што го видовме на сцената во Македонскиот народен театар во изведба на Ѓорѓи Јолевски.

Како и во античката драма и кај Бекет на времето му се придава значење како на сеопшт вселенски поредок на што сите се подредени. Тоа станува најдофатно во стареењето, во распаѓањето на телото. Физичките страдања од староста создаваат стварност што вообичаено не е својствена за ликовите што, пак, овозможува увид во нивното севкупно битие.

За нештата да станат појасни. Нема потреба во „Крап“ од авторско алиби за специфичен, имагинарен простор (дејство крај пат, покрај исушено дрво...) Тоа што оваа драма ја прави поразлична од останатите драмски дела на Бекет е што таа е до крај реалистична. Се темели врз инвентивно и функционално драматуршко решение - трик. За да се згусне времето, просторот е реалистичен, (живеалиштето на Крап) дејствието исто така и аголот на гледање. Реална вообичаена ситуација, при што со технолошко решение се постигнува моќ на текстот без потреба од дополнителни стилски изразни средства. Чиста разголеност, реален, а не апстрактен лик (иако без општествена функција). А ништо не се чини толку за-

чудно како реалноста што не сме ја осознале, да го парафразираме Бекет.

„Доцна вечер во иднина. Во дувлото на Крап. Напред, на средина, мала маса со две фиоки кои се отвораат кон гледалиштето. (...) На масата, магнетофон со микрофон и повеќе картонски кутии со ролни снимени магнетофонски ленти (што првенствено се средства, а не симболи, заб. на авторот). Масата и просторот непосредно околу неа се во блескава бела светлина. Останатиот дел од сцената е во мрак."

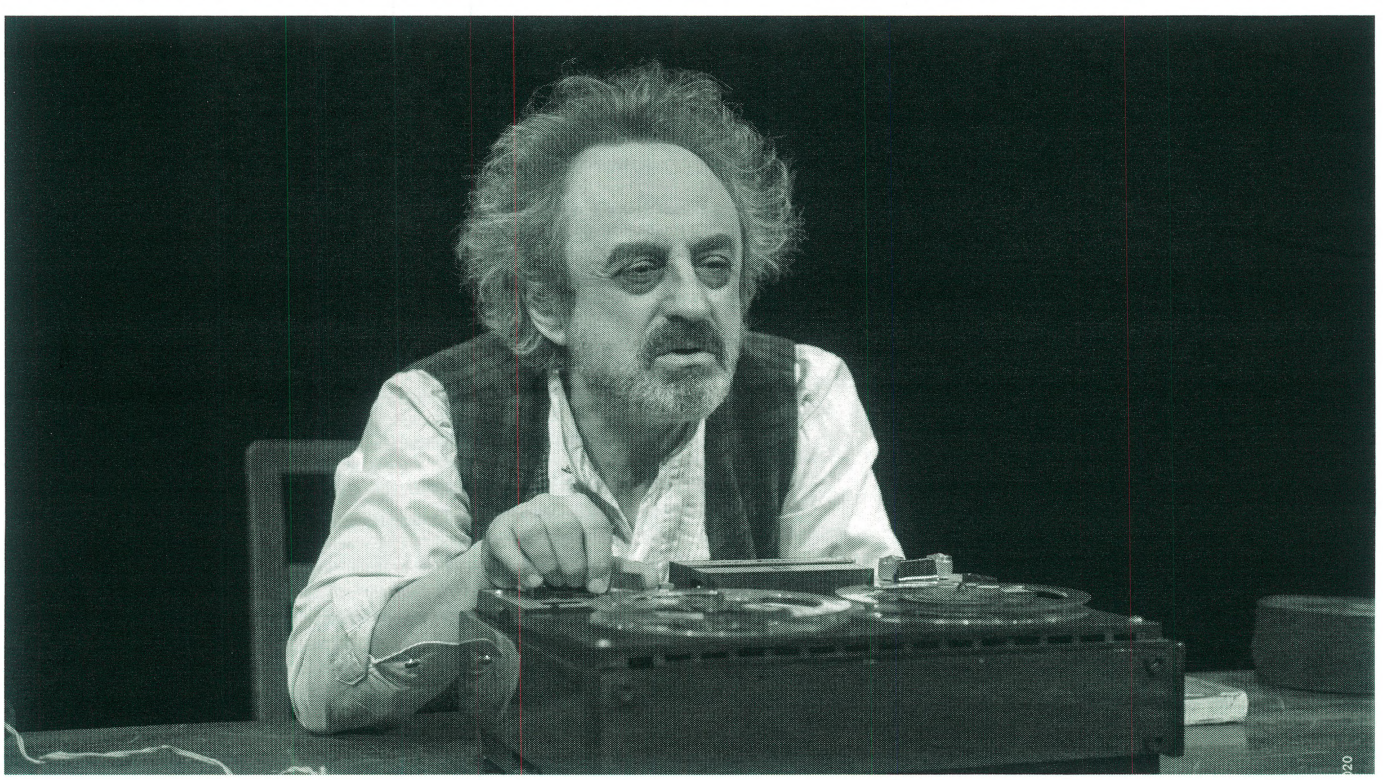
Се почитува текстот од Јолевски, одредниците за просторот и на сцената во МНТ има предвидено места од кои само се слуша јунакот, а не се гледа, со што се разбива монотонијата, се разгорува љубопитството на гледачите... Сето тоа режисерот и актер Ѓорѓи Јолевски го изведува прецизно, софистицирано, уверливо – мајсторски.

Драмата и изведбата се темелат на две нешта: магнетофон (технолошко решение, неверојатно функционално што овозможува монодрамата да се интерпретира (изведува) како драма со дијалог, дијалог со самиот себе во различни временски периоди, односно со себе ама со друго себе. Еден човек тоа се најмалку двајца, во случајот на Крап и во изведбата на Јолевски, всушност повеќе ликови; и невидлив простор на сцената, каде, како што истакнавме, се одвива дејство без да можат гледачите да го видат актерот, само слушаат, принцип преземен од радиодрамата, што исклучително функционираше во „Последната лента на Крап" на Ѓорѓи Јолевски, а се зголемува љубопитноста и се разбива монотонијата што може да доведе до досадност.

А времето си тече како река, (сè тече и се менува и ништо не е исто) во секој миг низ различен пејзаж. Нема враќање. Во „Крап", патувањето низ времето е сеќавање, сè е сеќавање. Впрочем вредната уметност е сеќавање како и животот човечки.

Со помош на гласовниот запис, како што предвидува текстот на Бекет, а што Јолевски го манифестира супериорно, личните сеќавања не се веродостојни. Тие се трансформираат, и иако сме убедени дека точно така се случило како што паметиме, вообичаено се сеќаваме не така како што било, туку како што можело да биде. Поточно, се сеќаваме како што сме сакале да биде. Значи, дијалогот станува реторичка фигура кај Бекет - преку искази без никаква одредена содржина, бидејќи животот се испразнил од смисла. Во „Крајот на играта", на пример, не е така - тука имаме повторување на бесконечни постапки и изјави, но тие немаат функција на јазична игра - тоа е дијалог полн омраза, таму имаме и драмски конфликт.

Во подоцнежните драми на Бекет веќе нема дијалог. И Крап само пребира низ сеќавањата. Пребира и Јолевски, уверливо до очај и прецизно до досада. Бекет внимателно и со цинизам го избира она што останало од животот – Крап, лик со банана во џебот од палтото, со несредени магнетофонски ленти со спомени. Тие баналности сето она што го врзува човекот за овој свет. Тоа е пародично, саркастично и гротескно. Тоа Ѓорѓи



Јолевски го постигнува уверливо. Дури функционирајќи како машина.

Крап оди кон својот крај - подол, зол - и се чини глупаво, а всушност е вратен на елементарните инстинкти за одржување, (уште колку) во живот. Неговите преживување се во чекалната на смртта, каде што се врши и физичко претчувствување на духот. Од тој аспект е важна бананата, за прочистување, за олеснување... Се чека „превозот" за кој се има резервиран билет.

Секој од писателите на движењето прифатено од јавноста како театар на апсурдот, го дели уверувањето дека театарот мора да ја изразува бесчувствителноста и ирационалноста на сите човекови дејства. „Апсурдистите" веруваа дека театарот мора да се конфронтира со публиката преку чувството на изолација, (во случајот со претставата на Јолевски и буквална изолација поради пандемијата на КОВИД), чувство со кое човечкото суштество е опкружено во празнина што е неразделен дел на неговиот живот. Ваквата универзална преокупација со другите е речиси неможна, а јазикот на драмите на „апсурдистите" е речиси симптоматичен во однос на уверувањето на авторот за човековата неспособност да комуницира и да ги изразува своите основни размисли и чувства. Ова веројатно било причина Валанс Фоли да каже дека: „сиве овие драми доловуваат импресија дека се аутопсии на нашето несознаено, невидливо лудило". Или според Херман Хесе, сите ние сме луди, само зависи кој колку покажува. Сето она што се случува во нив е надвор од рационалната мотивација, сè што се случува се случува или случајно или низ „безумниот каприц на непресметливата и идиотската судбина." Па, така и критичарите, употребувајќи ја дефиницијата на Јонеско за „апсурдот" како „нешто што нема никаква намера, цел или објективност" театарот на овие драматурзи го нарекоа „театар на апсурдот".

Редуцирајќи ја човековата ситуација до нејзината конечна апсурдност, Бекет, Јонеско и другите „апурдисти" сфатија дека стереотипната драмска прогресија на нашиот детерминистички ориентиран и натуралистички театар повеќе воопшто не може да задоволи. Тие трагаа по една нова форма, по нови техники, техники што ќе бидат експресивни за централниот факт на нивниот свет: дека човековата несвесност нема никаква корист за човекот колку што има неговата интелигенција во решавањето на временски загатливите иронии.

За „апсурдистите" и трагедијата и комедијата се манифестации на очајот, на едно дејство што постои осамено во својата сопствена немотивирана изолација, безначајно и апсурдно. Препознатливиот херој, логички мотивираната хероина, добро изградената фабула, сето тоа на дејството му дава лажно, илузорно, искривоколчено значење, и на тој начин го осиромашува од неговото елементарно значење што се наоѓа во неговата непроменлива апсурдност. За драматурзите на апсурдот, како и за Сартр и Ками, апсурдот го носи печатот на вистината; логиката е шема предодредена од страна на нечесната филозофија што им гледа низ прсти на удобноста на оние што не се осмелуваат да се соочат со реалноста.

„Последната лента на Крап" на македонски јазик за првпат беше изведена на професионална театарска сцена во Македонија и како што предочивме поставувањето на сцената на Македонскиот народен театар е значаен и театарски и, воопшто, културен настан во нашата земја. Според театарскиот критичар и театролог Тодор Кузманов, „Крап" за првпат бил поставен во Македонија, надвор од институционалните театри, од Боре Ангеловски којшто го толкувал Крап, а самиот бил и режисер. На премиерата присуствувл и Кузманов и добро се сеќава на импресивната игра на Ангеловски.

- Боре Ангеловски ќе остане запаметен како прв македонски бекетолог кој ги има поставено скоро сите драмски дела на Семјуел Бекет, плус радиодрамата „Сите кои паѓаат" во негова сценска адаптација и дел од монолозите и поезијата на Бекет во адаптација за претставата „Скица за театар"; ќе остане запаметен и како човек кој првпат на македонската театарска сцена ги има поставено авторите: Семјуел Бекет, Ежен Јонеско, Хајнер Милер, Едвард Олби, Питер Вајс, Џорџ Бернард Шо, Доминик Смоле, Алексеј Арбузов, Жил Лафорг, Жан-Мишел Риб, Пјер Лавил, Волфганг Борхерт, Данил Хармс, Миро Гавран, Маријан Матковиќ, Александар Вампилов, Нина Садур, Мјуриел Шизгал, Миодраг Булатовиќ, Мишел де Гелдерот, Агота Кристоф, Артур Адамов и уште многу други; ќе остане запаметен како генијален глумец, маестрален режисер, нестандарден педагог, квалитетен преведувач, иновативен сценограф и костимограф, висококомпетентен теоретичар, извонредна личност, верен пријател, прекрасен човек; ќе остане запаметен како последниот македонски театарски фанатик.

„Последната лента на Крап" е претстава за еден осамен човек, изолиран од светот, кој на неговиот 69. роденден ги преслушува старите магнетофонски ленти. Меѓу нив една лента има посебно место: таа што се на-

ќа во КУТИЈА три - ролна пет! На неа е снимен тој, средовечниот Крап, пред цели 30 години, одамна минато време, каде што зборува за уште подалечни, а клучни настани од својот одамна изминат младешки свет, за изгубената љубов, за смртта на неговата мајка, за илузиите и неуспешната кариера. А, стариот Крап, сега, има амбивалентен однос кон тоа што го слуша. Ова е претстава за изолацијата, (би додале како последица) за стареењето, за кревкоста на сеќавањето, за нашиот комплексен однос со/кон технологијата, во еден свет во кој времето неповратно минува, низ бројни ограничувања со кои не соочува самиот живот" - се нагласува во каталогот за претставата на Ѓорѓи Јолевски во Македонскиот народен театар.

За да се поткрепи погоре изнесеното нужно е да посветиме внимание на содржината на текстот на Бекет.

Завесата се крева „доцна вечерта во иднина". Тогаш е 69. роденден на Крап и тој го извлекува својот стар магнетофон, прегледува една снимка од претходните години - што ја направил кога имал 39 години - и прави нова снимка во која ги коментира последните 12 месеци. Седи во своето дувло, осветлено од белото светло над неговото биро. Црно-белите слики продолжуваат во текот на целиот период.

На неговата работна маса има магнетофон и голем број лимени кутии што содржат макари од снимени ленти. Крап се консултира со дневник, всушност, книга на евидентираните ленти. Лентата што сака да ја разгледа е петтата во кутија број 3. Чита гласно од дневникот, но очигледно е дека не само зборовите му шетаат во сеќавањето. Ужива со детско задоволство кога го кажува зборот „лента".

Снимениот глас на Ѓорѓи Јолевски (Крап) е силен и прилично самоодважен, помпезен. Гласот споменува дека тој го прославил роденденот сам во винаријата, дека нафрлил и неколку белешки на задната страна на некој коверт можеби како подготовка за сесија за снимање подоцна. Се осврнува наназад проценувајќи кој е тој и обидувајќи се да предвиди што може да се случи. Неговите проблеми со дебелото црево сè уште се присутни и очигледно се влошуваат со јадење премногу банани. „Новото светло над мојата маса е огромно подобрување. Со сиот овој мрак околу мене се чувствувам помалку осамен" - ќе рече 39-годишниот Крап (Ѓорѓи Јолевски), пред да опише колку ужива, талкајќи во темнината, за да може да се врати во зоната на светлото каде што се идентификува со своето суштинско јас. Забележува колку е тивка ноќта.

Гласот известува дека штотуку прегледал стара лента кога бил во доцните дваесетти. Го забавува да ги коментира неговите впечатоци за тоа каков бил во дваесеттите години, па дури и 69-годишниот Крап (Ѓорѓи Јолевски) ќе се изнасмее. Младиот човек тогаш е опишан како идеалистички, дури и нереален во неговите очекувања. Па, 39-годишниот Крап гледа назад кон 20-годишниот Крап со исто ниво на презир како што изгледа 20-годишниот Крап за младиот човек за каков се гледа во доцните тинејџерски години. Секој може јасно да ја види будалата што беше, но само времето ќе открие каков будала станал. Крап на 39 години, како лик говори во најголемиот дел во текот на целата претстава.

Потоа гласот е од годината кога починала неговата мајка. Зборува за седење на клупа пред старечкиот дом, чекајќи вест дека починала, но Јолевски како Крап на 69 години е позаинтересиран за сосема други нешта, отколку според реакцијата на гласот на лентата за заминувањето на мајката.

„Во доцната есен, по нејзиниот долг ВИДУИТЕТ" – вели гласот. Крап престанува да слуша за да побара збор во голем речник, го бара значењето на зборот *видуитет*, очигледно не се сеќава. Се враќа на лентата: „Клупа покрај брегот од каде што можев да го видам нејзиниот прозорец. Седев таму, на ветрот што шиба, посакувајќи да е веќе мртва. (*Пауза.*) Околу мене речиси ни жива душа, само по некој минувач – дадилки, деца, старци, кучиња. Добро ги запознав – о, мислам само по изглед, се разбира. Една млада црнокоса убавица на која особено се сеќавам, целата во бело и иштиркана, со неспоредливи гради, со една голема, покриена црна детска количка – многу морбидно нешто. Кога и да погледнев кон неа очите ѝ беа вперени во мене. А сепак кога еднаш се осмелив да ѝ се обратам – без да се претставам – се закани дека ќе повика полиција. Како да имав намера да ѝ ја извалкам честа! (*Смеа. Пауза.*) Какво лице имаше! А очите! Како ... дијаманти! (*Пауза.*) Па, добро...(*Пауза.*) Седев така, кога одеднаш - (*Крај исклучува, се замислува, повторно вклучува.*) - Една ролетна се спушти, сосема случајно, од оние валкано-кафеави ролетни, токму во моментот кога му го фрлав топчето на едно бело кученце. Го кренав погледот, и ете го. Најпосле, сè се заврши. Продолжив да седам уште некое време со топчето во рака. А кученцето цивкаше и ме допираше со шепите. (*Пауза.*) Мигови. Нејзини мигови, мои мигови. (*Пауза.*) Мигови на кученцето. (*Пауза.*) На крајот му го подадов топчето и тоа го зеде во устата, внимателно, многу внимателно. Мало старо, црно, тешко, цврсто, гумено топче.

(*Пауза.*) Ќе го чувствувам, во раката, сè до судниот ден. (*Пауза.*)“

„Можев да го задржам. Но му го дадов на кученцето.“ – Крап се слуша самиот себеси.

Гласот почнува да го опишува откровението што го доживеал во некоја црква. Крап станува нетрпелив кога неговото помладо јас ќе почне да се радува на ова. Тој напредуваше скоро до крајот на лентата за да избега од налетот зборови. Одеднаш расположението се сменува и тој се наоѓа во средината на описот на романтична врска меѓу него и жена. Сцена во која Јолевски манифестира лиричност и топлина што ја обзема публиката.

„Неуништлива асоцијација сè до моето разбивање на бурата и ноќта со светлоста на сознанието и огнот – (*Крај ушше йогласно йцуе, исклучува, йремошува нанайред, йовшорно вклучува.*) – со моето лице меѓу нејзините гради и мојата рака врз неа. Лежевме така, неподвижни. Но под нас сè се движеше, и нас нè придвижуваше, нежно, и горе и долу, од една страна на друга. (*Пауза.*) Помина полноќ. Никогаш никаде така тишина. Како земјата да е ненаселена. (*Пауза.*) Тука завршувам“. - (*Крај исклучува, йремошува наназад, йовшорно вклучува.*)

Горе на езерото, во чамец, оддалечувајќи се од брегот, одвлечени од воденатa струја, отпловивме. Таа легна, испружена, на дното од чамецот, со рацете зад главата, со очите затворени. Сонцето блескаше, дуваше тивко ветре, водата пријатна и разиграна. Забележав гребнатинка на нејзината нога и ја прашав како ја добила. Берејќи рибизли, рече. Повторно ѝ реков дека работите се безнадежни и дека не вреди да се продолжи понатаму, и таа се согласи, без да ги отвори очите. (*Пауза.*) Ја замолив да ме погледне и по неколку мигови - (*Пауза.*) По неколку мигови, ме погледна, но со очите подзатворени, поради светлината. Се наведнав над неа да им направам сенка и тие се отворија. (*Пауза. Тивко.*) Дозволи ми да влезам. (*Пауза.*) Впловивме меѓу трските и тука заглавивме. Како само тонеа, издишувајќи, под предницата на чамецот. (*Пауза.*) Легнав врз неа, со моето лице меѓу нејзините гради и со мојата рака врз неа. Лежевме така, неподвижни. Но под нас сè се движеше, и нас нè придвижуваше, нежно, и горе и долу, од една страна на друга. (*Пауза.*) Помина полноќ. Никогаш никаде.“

Крап дозволува да се игра, а потоа ја премота лентата за да ја слушне целата епизода. Видливо играта на Јолевски го оживува моментот додека се прераскажува.

Потоа Крап внимателно ја отстранува оваа лента, зема нова, ја вчитува, ја проверува задната страна на пликот каде што претходно правел белешки, ги отфрла. Тој е остар кога станува збор за неговата проценка за неговото триесет и деветгодишно јас и е среќен што го гледа завршниот дел од него. Открива дека нема ништо што сака да запише за потомството, освен фактот дека тој се воодушевил со лентата на зборот. Но, спомнува како во паркот каде дремеше - падна. Ги споменува и неговите неодамнешни литературни разочарувања: „продадени седумнаесет примероци“, веројатно од неговата последна книга, од кои единаесет не се за заинтересирани читатели, туку по набавна цена за бесплатните прекуокеански библиотеки.

Неговиот сексуален живот е сведен на периодични посети на една стара проститутка присетувајќи се: Фани доаѓаше неколку пати. Ковчесто, старо сениште, курва. Не можеше да направи којзнае што, но претпоставувам подобро од клоца меѓу нозе.

За разлика од своето помладо јас, Крап нема добар збор за човекот што станал, па дури и за идејата да се направи еден „последен напор“ кога се работи за неговото пишување го вознемирува. Се повлекува во спомените од неговото мрачно и далечно минато.

Одново се сеќава на девојчето во обложувалницата, ја оттргнува лентата што ја снимаше, ја фрла и го повторува целиот дел повторно од претходната лента, поточно љубовната сцена крај езерото. Тоа е ситуација на мазохизам, според она што го манифестираше Ѓорѓи Јолевски, Крап се мачи себеси сè во недостаток на чувство на љубов. (*Збогум на љубовша.*)

Овојпат си дозволува да ја пушти лентата. Завршува така што триесет и деветгодишниот Крап решително не жали за изборите што ги направил, сигурен дека она што би го направил во годините што доаѓаат е повеќе од компензација за каква било потенцијална загуба на среќа.

„Веројатно моите најдобри години поминаа. Кога сè уште имаше можност за среќа. Но не би сакал да се вратат. Не. Не со огнот што сега гори во мене. Не, не би сакал да се вратат.“

Животот на Крап е ранет. Додека помладиот Крап зборува за „огнот во мене“, умореният старец кој седи, слуша едноставно „гори оти го нема“.

Насловот на претставата изгледа очигледен. Она на што бевме сведоци на изведбата во МНТ е снимањето на последната лента на Крап. Сепак, постои двосмисленост: „последна“ може да значи „најнова“, како и „крајна“.

Кога триесет и деветгодишниот Крап зборува за ритуалното пеење на неговата сосетка навечер, се обидува да се сети дали пеел како момче и не е во можност да се присети. Шеесет и деветгодишниот Крап пеел неколку реда од „Сега денот заврши“ во раните изведби на претставата, но Бекет сметал дека со тоа Крап е „премногу несмасно експлицитен“.

Иако не е дадена временска рамка, веројатно е дека сеќавањата на шеесет и деветгодишниот Крап дека бил „повторно во метежот на Бадник, собирајќи се... во неделата наутро, во магла... “ алудира, според толкувачите на твореството на Бекет, на семејните спомени од детството на самиот Бекет.

Нешто за ликовите

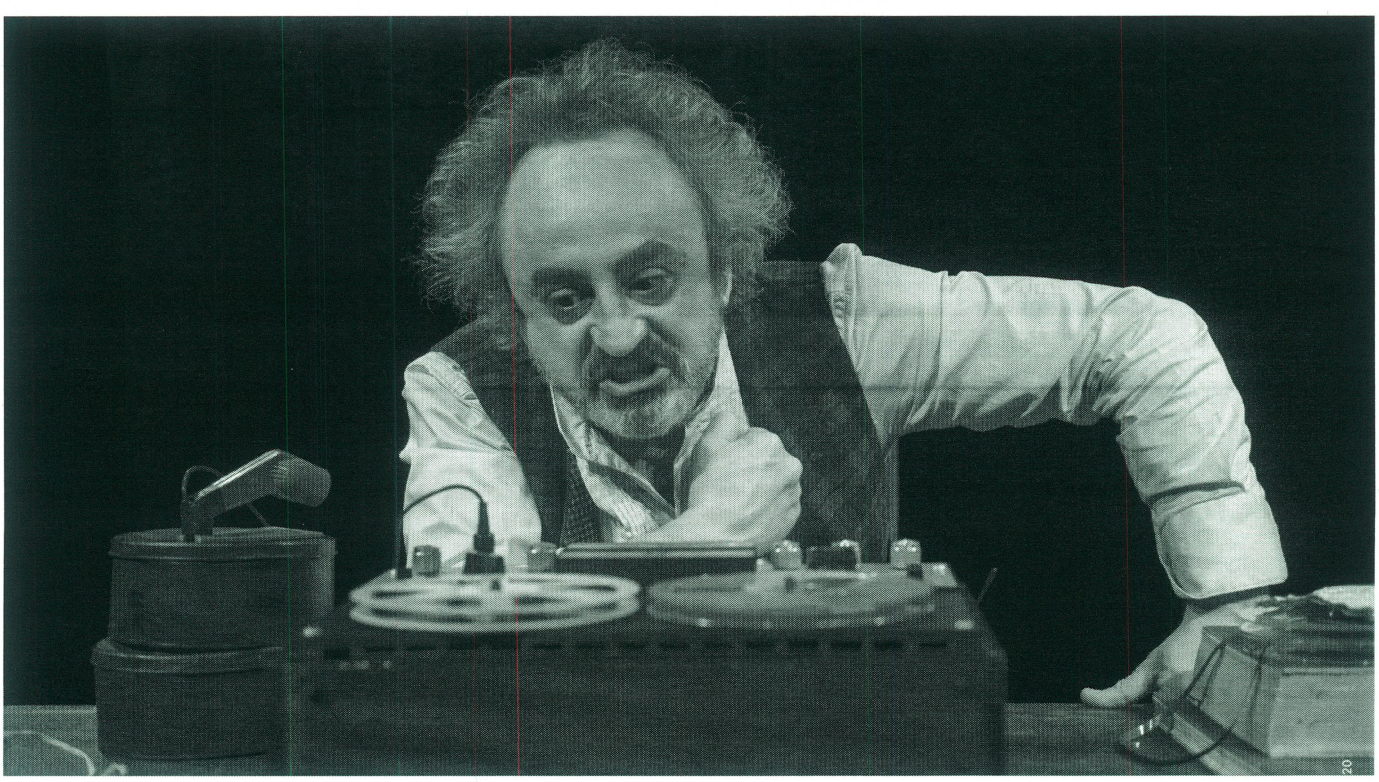
Сè што разбравме за Крап на дваесетина години е од лентата. Неговиот хороскопски знак во раните записи бил овен, исто како и на Бекет. Како многу млади мажи и тој е полн со „аспирации“ - неговата работа почнува да се оформува - и донесува „решенија“ - веќе е свесен дека пиењето треба да го ограничи. Се повлекува од фактот дека можеби ѝ дозволил на вистинската љубов - претставена од ликот на „девојка во излитено зелено палто, на перон на железничка станица“ - да се оддалечи од него. Се решава за почнување /раскинување врска со Бјанка, но дури и таму неговите идни планови не се отсликуваат. Дознаваме дека неговиот проблем со запек трае. Ја омаловажува својата младост и се радува што завршила.

Модел за ликот на Бјанка се претпоставува дека била Бјанка Еспозито, која го учела Бекет италијански јазик и му ја култивирала доживотната страст кон Данте. Но, името можеби едноставно е избрано затоа што „бјанка“ на италијански значи „бела - убава жена“, а Јолевски односот кон убавото (бело, бјанко) симболички го нагласува со акцентирањето на белите обувки при карактеристичниот од.

За таткото на Крап, единствениот друг човек споменат во драмата, се зборува многу малку. Изразот „последна болест“ сугерира дека тој веќе некое време не е добро и дека умира кога Крап бил на дваесетина години. Таткото на Семјуел Бекет, Вилијам Бекет, починал од срцев удар 1933 година, кога Бекет имал дваесет и седум години.

Девојчето во излитено зелено палто. Според достапните информации првата љубов на Бекет, неговата братучетка, Пеги Синклер, имала „длабоко зелени очи и страсна љубов кон зелената облека и смарагд“. Иако често се наведува дека врската била малку едностран.

Што може да се каже за односот кон мајката на Крап? Мајката на Бекет, Меј, починала во 1950 година во старечкиот дом „Мерион“, што гледал на Големиот канал во Даблин. Бекет се вратил од патување на почетокот на летото 1950-тата, за да биде со мајка си, веќе знаел дека умира. Во текот на тој последен, долг месец, навикнал „да оди неутешно сам по патеката на Големиот канал“. Починала додека тој седел на клупа покрај каналот.



Крап е на возраст од 69 години. Бекет нема да има 69 години сè до 1975 година, така што, од негова перспектива, со Крап како претставник за него, дејството е поставено во иднина. Првата линија на претставата експлицитно ја поставува „во иднина", иако ништо на сцената не го открива ова. Бекет ја напишал оваа драма непосредно пред да наполни 52 години. Јолевски ја одигра на 56. Меѓутоа, Јолевски има дамнешен опит со драматургијата на Бекет.

„Имав среќа на почетокот на деведесеттите години на XX век да бидам дел од екипата што ја работеше 'Чекајќи го Годо' во режија на Љубиша Георгиевски. Го толкував ликот на Естрагон, скитникот сонувач кој целиот живот го минува во чекање да дојде тој, Годо, кој ќе го спаси од страдањето. Ликот на Естрагон на некој начин стана парадигма на моето поимање на светот и местото на човекот во него. Оттогаш досега се провлекува во различни форми низ ликовите што ги толкувам и колку што доаѓав во позрела доба толку повеќе ми се наметнуваше мислата на врвното, автобиографско дело на најголемиот драмски автор на дваесеттиот век, дека треба да се впуштам во оваа авантура. (...) На оваа претстава најголема помош во водењето на режисерската линија во правец на реализирање на драмата беше самиот автор. Бекет не може и не смее да се режира без неговите сугестии, ремарки. Во сите негови дела, вклучително и во „...Крап", ремарките и паузите што ги сугерира авторот се од клучно значење. Драмата е напишана како музичко дело. Како симфонија. Едноставно, нотен запис. Не може да се скрати ниту еден збор, ни да се додаде, се разбира, не смее да се прескокне ниту една пауза, ниту, пак, да се дејствува спротивно од неговите сугестии, бидејќи тоа веќе не е тоа дело, тоа не е Бекет. Убавината и радоста, но и тешкотијата во овој процес беше одгатнувањето на загатките што авторот ги има низ делото. Откривање на скриените пространства кои се невидливи. Бекет не нуди решенија, туку дејствува преку недореченостите и ве наведува на патека за која не сте ни сонувале дека постои, а кога ќе ја откриете ви изгледа многу едноставна. Исто како и со стиховите на Шекспир. Колку е рамката потесна за дејствување толку е поголема слободата на креирање, бидејќи сте сигурни во трасираниот пат."

По одигрувањето на Калигула, Естрагон, Хамлет, Ставрогин, Оргон, Оберон, Мефисто и други ликови, Ѓорѓи Јолевски, како што вели самиот, не можел да се остане имун и да не признае дека ликовите му го одредуваат животот и начинот на мислење.

Бекет со „Чекајќи го Годо" доживува успех на 39-годишна возраст, во време на несигурна иднина и за писателот. Втората светска војна завршувала, а Бекет имал објавено неколку песни, збирка раскази и романот „Марфи". За исцедениот старец што го гледаме на сцената во МНТ во изведба на Ѓорѓи Јолевски рекол: „Крап многу јасно согледува дека низ својата работа поминува со љубов и религија." Тој му рекол на Рик Клучи, кого го режирал „Крап" во 1977 година, дека Крап „во никој случај не е сенилен. Но, има нешто замрзнато во него и е исполнето до заби со горчина". Навиката се покажува како поиздржлива од инспирацијата. Неговата „присутна загриженост се врти околу задоволувањето на оние бројни телесни апетити за кои порано решил дека треба да бидат надвор од неговиот живот. Јадењето банани и пиењето станаа дневна рутина. Од физичките активности што некогаш ги сметал за претерувања, само сексот игра намалена улога во неговото осамено постоење, во форма на периодични посети на старата проститутка.

Иако ова е претстава за меморијата, шеесет и девет-годишниот Крап се сеќава многу малку. Буквално сите сеќавања доаѓаат од лентата. Како што е докажано најјасно во романот „Марфи", Бекет имал пристојно разбирање за разни ментални болести, вклучувајќи го и Алкохолниот синдром на Корсаков со интестинална опструкција.

Во својот фокус на хронична потрошувачка на алкохол, Нариндер Капур во „Мемориски нарушувања во клиничката пракса" објаснува дека тоа може да доведе до значително губење на меморијата и генерализирани когнитивни дефекти, како и „дезориентација за време и исто така на место". Најновите спомени веројатно ќе бидат заборавени од далечните, бидејќи „губењето на меморијата покажува временски градиент со поголемо поштедување на предметите од претходните години". Крап не е случај од учебници. Тој е личност со индивидуална симптоматологија, тој е повеќе од список на симптоми. Бананите содржат пектин, растворливи влакна што можат да помогнат во нормализирање на протокот низ дигестивниот тракт и олеснување на запекот. Бананите, исто така, можат да го влошат запекот, особено кај малите деца. Зависи која е основната причина за проблемот. Важно е да се запамети дека Крап едноставно не го заборавил своето минато, но тој свесно и систематски го отфрлил како еден начин да се увери себеси дека донел правилни одлуки. Исто како што името на Крап е вулгарна игра на зборови, така е и името што Бекет ѝ го дал на жената што го посетувала од време на време, што ја опишува како

коскест стар дух на курва. Бидејќи Фани е „стар дух“, „сите жени на Крап се фигуративно„ духови, зависни за своето постоење“. „Фани“ е сленг, британски израз за женските гениталии – жена сведена на функција. „Фани“ е исто така најчесто користена деминутива на Франсис, а Бекет повремено ја ословувал својата тетка Франсис „Сиси“ Синклер како „Фани“.

Крап се однесува на нејзините посети како, слободно протолкувано како „подобри од удар со патерица на едно место“. Во телевизиската верзија во 1985 година, Бекет ја сменил оваа фраза во „подобра од прстот и палецот“, недвосмислена референца за мастурбација за што никогаш не би се спасиле од британскиот лорд Чемберлен во педесеттите години.

Лентата е сиот живот на Крап кој ги заборавил спомените што останале на лентите. Сепак, лентите не се едноставно аналогија на меморијата. Несогласувањето на животот се гледа во контрастот меѓу технолошки совршениот запис даден од лентите и живиот Крап. Последна лента придонесува за нешто ново во техниката на драмата - актер кој не е присутен и кој сè уште е способен да зборува. Непосредното драматично влијание на помладиот Крап се разликува во звукот - силен, помпезен глас - исполнет со сигурност и мудрост, со кој може да игра постариот Крап, што го манифестира Јолевски. Бекет благодарение на магнетофонот може да игра и со ставот на Крап и да слуша. Како што почнува да ја слуша лентата, Крап се сместува поудобно и, во тој процес, на подот тропнува кутијата полна со ленти. Ја исклучува лентата, ги губи нервите и ги фрла кутиите и дневникот на подот пред да ја премота лентата и да почне одново. Така, драмата на слушање е прикажана како никогаш порано, како активност на уредување, цензурирање и повторување дека вистинското слушање никогаш не е можно. Изманипулираниот глас на Ѓорѓи Јолевски не е ниту меморија (бидејќи постои надвор од сегашната намера на Крап), ниту дух (бидејќи повикувањето едноставно го репродуцира). Оваа средба меѓу човекот и неговиот технолошки глас е драма што во целост е роман за дваесеттиот век, а нејзината комедија и мака се исто така невидени.

Ако драматичниот ефект на Крап на лента е да се нагласи неговата „машинска“ природа како говорник, што Јолевски го нагласува, наместо неговото нуминозно присуство како личност, ефектот на неговото однесување на почетокот на претставата е да имитира физички човек како ретроградна машина. Безговорната изведба на ритам, јадење банана, ритам, јадење, лупење нова банана, пијалоци зад сцената и неподвижна пауза (како машина за исклучување) е механистичко резиме на животната манипулација со рацете, нозете, вилиците и хранопроводникот. Машинското тело на Крап и во изведбата на Јолевски, ги знае своите грешки уште од самиот почеток, а тоа го потврдува и преку снимените извештаи за постојан запек. Демонстрирана е и свеста на Крап како механизам. Неговата волја постојано е во опасност од пропуштање на вниманието или од можноста да залута во одвлекување на вниманието, како што е зачувување на значењето на „видноста“ или повторување на глас на зборот „лента“. Свеста како механизам е сумирана во последната слика на претставата: Крап немо гледа напред/пред себе додека лентата работи тивко. Така, живиот Крап се венча безмилосно со магнетофонот што го надгледува.

Сепак, сликата за Крап како машина е комедија на човечката машина, признание дека да се биде човек е да се живее како машина. И тоа Ѓорѓи Јолевски го прави беспрекорно, машински, со редица истоветни реакции на сцената. Живиот Крап комуницира со снимениот Крап. Тој се смее на гласот, изразува сомнеж кога ќе биде постар дали ќе пее, како што не пеел и кога бил млад. Крап се слуша себеси. Се познава ли себеси, се препознава ли себеси? Тој во себе наоѓа постојани опсесии - банани, очи на жени, изговарање зборови - и трајност на верувањето дека е сè лажно, особено комуникацијата со други луѓе. Магнетофонот е драматична слика на јас како сето она што Крап успеал да го стори во текот на неговиот живот.

Најзабележливата карактеристика на драмите на Семјуел Бекет во целина, е скоро целосниот недостаток на приказна или заговор. Повеќето од неговите дела опишуваат настан или серија настани од отстранета, па дури и надреална рефлексивна гледна точка. Во неговата претстава од 1957 година, според критиката во „Последната лента на Крап“, се добива многу порежирана порака. Крап, „изнемоштен старец“, кој се чини дека ги снимил сите аспекти од неговиот живот и очигледно донекаде одделен од реалноста, се дави целосно во своето минато. За разлика од некои други дела на Бекет, дијалогот е точен, движењата се јасни. Сепак, се чини највпечатливата очигледна емоција во „Последната лента на Крап“ е интензивното одвојување на себеси што Крап го наоѓа меѓу неговите ленти, што „машинскиот“ Јолевски на сцената во МНТ, суптилно, латентно, но импресивно ја/го покажува.

Слушајќи ги овие ленти, овие мали парчиња од неговото минато, Крап успева да го оживее и да го пре-

гледа својот живот, настаните минати одамна. Најинтересниот феномен што гледачот го доживува, што се однесува на претставата на Јолевски, е чувството да се однесува кон минатите настани преку неколку групи на очи, со поискусен поглед. Публиката треба да се вклопи во три временски рамки како што секој одделно постар Крап ги забележува настаните и акциите во минатото. Наместо да се даде чувство за долг и полн живот, се дава слика на чуден човек кој, во текот на целиот свој живот, сè повеќе се приврзуваше на минатото, сè до единствениот начин на кој можеше да се справи со настаните во сегашноста - со целосно потопување во минатото, по пат на безброј внимателно архивирани записи за себе што ги зачувал. Точката каде што постариот Крап го слуша средовечниот Крап и зборува за слушање на младиот Крап се чини е дефинитивниот момент каде што се пресекуваат сите три временски рамки.

„Тешко е да се поверува дека некогаш сум бил толку младичок. И гласот! Господе Боже! И тежнеењата. (*Кратко смеење на кое Крап му се придружува.*) И одлуките! (*Кратко смеење на кое Крап му се придружува.*) Помалку да пијам, на пример. (*Кратко смеење само на Крап.*) Статистика. Илјада и седумстотини часови, од претходните осум илјади и нешто, потрошени само на места за пијанчење. Повеќе од 20%, да речеме 40% од неговиот буден живот. (*Пауза.*) Планови за помала ... (*Се колеба.*) ... обземеност со сексуалниот живот. Последната болест на неговиот татко. Сè помала потрага по среќа. Незапирливо празнење на цревата. Потсмевање на сè што тој го нарекува негова младост и му благодари на Бога што таа е завршена. (*Пауза.*) Лажни одзвонувања. (*Пауза.*) Сенки на Opus... Magnum. Завршувајќи со – (*Кратка смеа.*) – врисок кон Провидението. (*Продолжена смеа кон која Крап се придружува.*) Што останува од сета таа мизерија? Девојче во излитено зелено палто, на перон на железничка станица? Не?“

Не може да не се забележи начинот на кој постариот Крап изгледа шармантен и донекаде горчлив во однос на неговото средновечно лице, и целосно забавен со неговите помлади докази. Со тоа се приближува кон она што е најакутно за оваа претстава.

Она што е очебијно за „Последната лента на Крап“ е начинот на кој тројцата Краповци се однесуваат еден кон друг. Треба да се напомене дека тројцата Краповци се целосно одделени еден од друг, и тоа доволно за да станат целосно одделни ентитети. Младиот, средовечниот и стариот Крап, барем додека се слушаат лентите, се целосно одвоени луѓе. Постапките на помладите двајца Краповци директно влијаат врз состојбата на најстариот Крап, а додека се изолирани преку лентите, секој Крап е, очигледно, сосема поинаква личност.

Забележано е дека „структурата во белетристиката и театарот на Бекет се чини дека е одредена од концепцијата ... дека човекот е во суштина сам, дека дури и неговото Јас е странец за неговата свест“ (Керн), и, навистина, ова одвојување на самите себе се чини дека е најлесно видливо во „Последна лента на Крап“. Со стареењето сè повеќе сме сами, тоа особено е ужасно во урбаните средини, далеку од природниот начин на живот со физичка активност за да се преживее не само денешниот туку и утрешниот ден. Или како што вели една македонска народна поговорка: *на село денеш беѓа побрзу.*

Некои толкувачи на Бекет претпоставуваат дека „Последната лента на Крап“ може да го претставува умот и размислувањето на самиот Крап. Касетофонот, можеби, ги претставува сеќавањата на постариот Крап, како што тој гледа кон своето помладо јас. Поверодостојно објаснување е дека драмата, а со тоа и претставата, има цел да ги означи сеќавањата на средовечниот Крап, во случајот Јолевски, изведувачот во претставата, бидејќи Крап со потсмев се сеќава на својата младост и, со одреден ужас, размислува што може да се случи во иднина. Меѓутоа, бидејќи средовечниот Крап не постои сè додека постариот Крап не почне со неговата лента, има малку поголема веројатност да ги земе предвид касетофонот спомените на постариот Крап, отколку обратно. Забележано е дека: „Повеќето ако не и сите протагонисти на Бекет ... во одреден момент доживуваат ... состојба помеѓу или неозначена состојба, која неизбежно мора да се распадне затоа што ниту една форма (дури ни самиот набљудувач) не може да постои без да биде набљудувана“ (Беренсмајер). Оваа точка, веројатно кога ќе се случи поделбата на самиот себе, кога младиот, средовечниот и стариот Крап сите истовремено постојат на касетофонот, секој набљудувајќи го помладиот Крап демонстрира дека една личност е единствена и посебна индивидуа во секој момент. Се чини Бекет покажува дека не е доволно едноставно да се прави поединец по име и според времето и дејствувањето. Не е доволно едноставно да се именува лице, бидејќи таа личност може да биде сосема поинаква во зависност од времето на упатување. Ако треба да се зборува за „Крап“, се поставува прашањето: кој Крап? Младиот Крап? Постариот Крап? Крап што не сте го чуле на снимката?

Една од основните пораки, настрана од емитираното чувство на замор и конечност што ја испушта Крап,

е откривање на човековите промени со текот на времето, без разлика колку долго или кратко траат. Кога размислуваме за личност, потребно е да размислиме „за која“ личност размислуваме. Апсолутното одвојување на самите себе е важно да се земе предвид при формирање мислење за некого, и важно е да се знаат настаните околу една личност, за да може подобро да се процени за која личност размислуваме и да дадеме соодветен одговор. Бекет, преку Крап, ја осветлува плетенката на самиот себе што ја поседува секоја индивидуална личност.

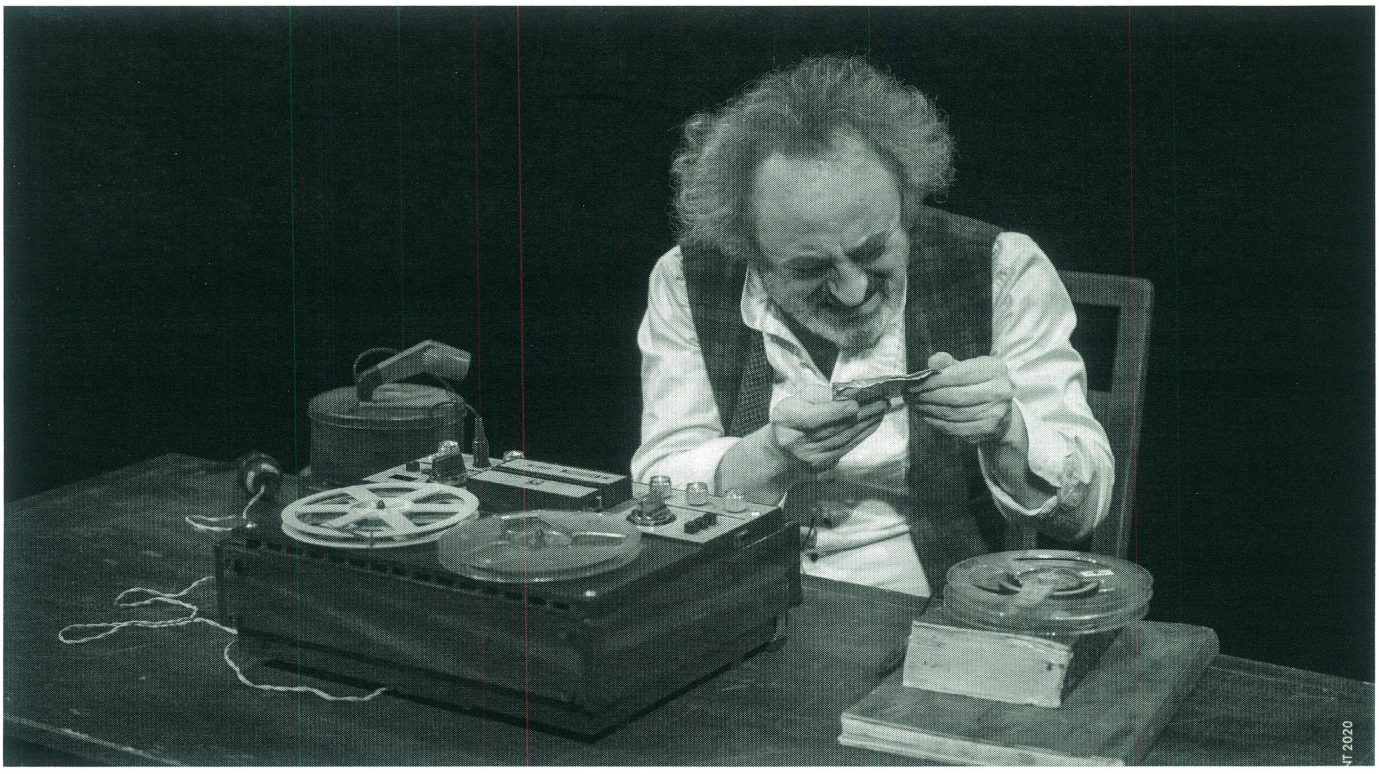
Уметноста на Бекет ја наоѓа својата форма во сплет од конвенционалните очекувања и традиционалните опсервации. Она што изгледа бесмислено и апсурдно, се покажува дека е единственото можно значење во универзумот каде што човечкото искуство на свеста (како субјект) се чини дека е заробено од природата и телото (како предмет) без свест. Смеењето е интелектуален триумф над материјалниот апсурд, а самоодрекувањето е самоафирмација. Претставите на Бекет се направени од такви парадокси. Тоа е така и во изведбата на Ѓорѓи Јолевски на Крап иако во животот смеењето како резултат на старечка сенилност дополнета со деменција е јасен показ на поматен ум, на немање чувство за реалното време и простор, назнака на враќање на елементарноста, на основните сетила, длабоко животински и манифестација на несознаено лудило.

Бекет се обиде да ги поврзе уметноста и животот во необични театарски слики со цел да го издлаби внатрешниот свет на човечките суштества и човечкото искуство на свеста. И покрај тоа што неговата визија за животот и човековите тешкотии е обесхрабрувачка, неговите претстави се богати со кловновски ликови, хумор со удари, игри со зборови, иронија и сарказам, дозволувајќи ѝ на смеата да триумфира над материјалниот апсурд.

Бекет е најпознат како автор на четири интригантно моќни сценски претстави: „Чекајќи го Годо“, „Крајот на играта“, „Последната лента на Крап“ и „Среќни денови“. Неговата подоцнежна работа започна да добива критичко внимание, особено оние претстави што се фокусираат на жени, како што е „Игра“ и, особено, „Не јас“. Во неговата прва зачудувачки успешна сцена, нема жена да се види. На сцената се само двајца скитници, двајца чудно обединети машки патници и едно момче кои го - чекаат Годо.

Ако драмата на ентропијата не може целосно да запре, за тоа не е виновна желбата. Во „Последната лента на Крап“, каде што генијалната употреба на ленти за снимање создава димензија на времето секогаш присутно во негово отсуство, главниот јунак (и единствениот лик на сцената) слуша снимки од неговиот сопствен глас од многу години наназад, особено една кога тој имал 39 години, триесетина години порано.

Чекањето на Крап на смртта, за крај на ентропијата, е поткрепено со неговото иронично отпуштање на сето она што било значајно во времето кога ги снимил најважните настани од неговиот живот. Во сегашното време на претставата, во монодрамата на Јолевски, Крап бргу ќе го забележи фактот дека звукот на збо-



рот „лента“ е важен, но тој се повлекува за да ја слуша повторно и повторно неговата снимка од пред триесет години. Неговата страст опаѓа, но неговата глад за банани и жедта за вино не, бидејќи ја снима својата последна лента.

Чувството на Крап за себе, сепак, е загрозено од фрагментираните гласови од неговото минато; навистина, нема континуиран идентитет во овој лик, чие самоснимање е фигура за самото дело на авторот. Тука постои иронија на сличност, бидејќи сопственото дело на Бекет може да се рефлектира во „заплетот“ на последната лента на Крап. Гласовите се одделени од телото, сеќавањата се мешаат со механички форми, а јас е туѓо за себе. Драмата на ова откритие е во средбата на едно јас со друго, на тишината што му попушта на гласот и гласот се смирува во тишина. Овие карактеристики сè повеќе го преокупираат Бекет, бидејќи тој сè повеќе ја движи својата духовитост во сферите на радиото (звук и глас) и мими (без звук и глас).

Ѓорѓи Јолевски го почитува текстот со извонредна дикција, прецизност, концентрација, промисленост. Движењата се контролирани во нијанса, нема импровизација, нема обид за освојување на публиката... Видлива работливост, дисциплина, дури на ниво на хуманоиден робот. Крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години на XX век се период на промена за Бекет на личен и професионален план. Ја озаконува врската со Сузана Дешево-Думенил и во тоа време успешно пишува подолги пиеси, како што е и „Последната лента на Крап“ (1958) во кои доаѓа до израз монологот како изразно средство за сметка на дијалогот.

Младоста е сè уште игра и лудост, староста сеќавање на животот. Староста е тешка и понижувачка болест.

Видувањето на Бекет е од клучно значење за неговата кариера. Во неговата продукција на „Последната лента на Крап“ (1958), Крап ја слуша снимката што ја направил на магнетофон кога бил млад и ја слуша следнава реченица: „најпосле ми стана јасно дека мракот кој постојано со напор се обидував да го потиснам, всушност е мојот нај.“ Казната е/била прекината пред да го слушне публиката крајот, затоа што Крап брзо ја свртел лентата напред. Но, Бекет подоцна признал дека последните зборови биле „вреден сојузник“.

„Последната лента на Крап“ е претстава во еден чин што не е поделена на сцени. Ги распаѓа традиционалните структури за да се потенцира својствениот апсурд на обидите на Крап да ги помири своите неуспеси. Претставата не содржи едноставна структура. Употребата на оваа специфична структура помага да се истражи идејата за солипсизам.

Солипсизмот е теорија дека едно лице може само вистински да се познава себеси. Терминот потекнува од латинскиот збор *solus* што значи „сам“. Солипсистичка личност е онаа која верува дека неговиот ум е единственото нешто што сигурно ќе постои. Крап и портретот на Крап може да се сметаат за солипсистички во многу погледи. Структурата ѝ ја ускратува можноста на публиката да познава некој друг. Структурата на претставата е инхерентно ограничена и се фокусира само на различни верзии на Крап. Оваа ограничена достапност на ликовите ја води публиката до крајна иронија. Крап можеби е единствениот кој може да се познава себеси, но публиката можеби никогаш вистински не го разбира Крап.

Постановката на претставата на Ѓорѓи Јолевски се темели на оваа теорија. Крап е на своето биро. Бирото е единствениот дел од сцената што се капе во силна светлина. На бирото се лентите, сите тие содржат запишани траги од себеси на Крап. Околу Крап непознат мрак. Оваа диференцијација помеѓу светлината и темнината создава сугестија дека Крап е заробен од неговото чувство за себе. Тој не може да избега од своите ленти и да зачекори во темнината без да се повлече назад во светлината. Потребата на Крап да се разбере себеси е итна, но способноста на публиката да го разбере контекстот во кој Крап постои е ограничена со поставувањето на претставата. Солипсистичкиот дизајн на сцената ја ограничува можноста за Крап или публиката да ја прошират својата концепција за светот надвор од Крап – за што придонесува и режисерскиот пристап на Јолевски.

Крап е во потрага наоколу по храна или алатки. Крап фрла наоколу и се обидува да се разбере себеси во свет во кој разбирањето на самиот себе е сè на што може да се надева да постигне. Со звук на премотување на ленти Крап ги влошува неговите солипсистички склоности. Тој се откажа од обидите да го разбере светот. Тој повеќе не бара романса или не се обидува да пишува. Останууваат само лентите и неговите постојани обиди да се разбере себеси и неговите неуспеси. Но на крајот се покажува колку оваа амбиција станала погрешна и осудена на пропаст.

ФЕСТИВАЛИ

Каролина Мицевска

58. МАКЕДОНСКИ ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛ „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ - ПРИЛЕП

Под мотото „Промени се, промени сè!“ фестивалот донесе нови промени.

Годинашниот 58. МТФ „Војдан Чернодрински“ е зад нас. Се одржа од 7 до 14 јуни и донесе промени и нови читања на македонската театарска и фестивалска сцена. Директорката на фестивалот д-р Ана Стојаноска направи добар потег решавајќи се да го прикаже тоа што е современо и актуелно, истовремено во корелација со европските театарски трендови. Она што доминираше во програмата беше потребата да се најдат нови читања на стари теми, истовремено создавајќи поинаков третман на просторот...

Соопштувајќи ја програмата д-р Стојаноска тогаш посочи дека на македонската театарска продукција како и да ѝ фали сериозно истражување и на современите театарски тенденции, но и на сопствените театарски капацитети. А, тоа некако и се потврди гледајќи го репертоарот на театрите.

А, годинашниот фестивал опфати две програми „Новото читање на драмите од Авторот во фокус - Горан Стефановски“ и „Ново читање на класиците“.

Во потпрограмата „Новото читање“ беа изведени неколку претстави со кои се опфати и потпрограмата со Авторот во фокус – Горан Стефановски. Публиката ги проследи „Дупло дно“ во режија на Наташа Поплавска, на театарот „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, „Диво месо“ во режија на Мартин Кочовски, во продукција на Албанскиот театар – Скопје, „Демонот од Дебар Маало“ во режија на Наташа Поплавска, продукција на Центарот за култура „Ацо Шопов“ – Штип и „Црна дупка“ во режија на Љупчо Ѓорѓиевски, во продукција на Центарот за култура „Антон Панов“ – Струмица.

Во програмата „Ново читање на класиците“ беа прикажани претстави кои нудат авангарден пристап во третманот на драмите што се класични/лектирни, а истовремено го отсликуваа и потенцијалниот нов моментум во третирањето на театарот. Љубителите на театарот ги проследија претставите: „Хеда Габлер“ од Хенрик Ибзен, во режија на Васил Христов, продукција на Драмски театар – Скопје, „Едвард Втори“ според Кристофер Марлоу, во режија на Андриј Жолдак, продукција на НУЦК „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ – Велес, „Иванов“ од Антон П. Чехов, во режија на Зоја Бузалковска, продукција на Македонскиот народен театар, „Домот на куклата“ од Лукас Хнат, во режија на Билге Емин, продукција на Турски театар – Скопје „На дното“ од Максим Горки, во режија на Ќендрим Ријани, продукција на Народен театар – Битола, „Ало! Ало!“ според Џереми Лојд и Дејвид Крофт, во режија на Синиша Евтимов, продукција на Театар „Комедија“, „Франкенштајн“ од Мери Шели, во режија на Кокан Младеновиќ, продукција на Театар за деца и младинци – Скопје, за кои се разговараше гласно и јасно на разговорите на тркалезната маса.

Во придружната програма посетителите ги гледаа претставите:

„Кенди“ од Лук Дејвис, во режија на Тамара Стојаноска, продукција на Театар „Златен Елец“; „Лекција“ од Ежен Јонеско, во режија на Ѓорѓи Ризески, продукција на *Моушн Нетворк* и НТ–Штип; „Црна дупка“ од Горан Стефановски, дипломска претстава по театарска режија на Александар Јовановски, во класата на проф. м-р Зоја Бузалковска, ФДУ Скопје; „Натчовек“ од Сашо Димоски, во режија на Васил Зафирчев, продукција на Драмски театар „Стојан Бочваров“ – Варна, Бугарија, и „Поол“ од Марк Рејвенхил, во режија на Шенај Мандак, продукција на МКЦ и „Хибрид“.

Еден ден на фестивалот комплетно беше посветен на годинашниот Автор во фокус - Горан Стефановски. Беа презентирани сите актуелности поврзани со зачувувањето на ликот и делото на Горан Стефановски во македонската култура. Стефановски е еден од најзначајните автори, професори, театарски уметници, што создаваше оригинални авторски, комплексни дела, и чиј однос кон драмата и театарот сè уште е автентичен и уникатен. Затоа значајно беше што се

чествуваше неговиот лик и дело при што се промовираше и фондацијата „Горан Стефановски“ и беше промовирана наградата „Горан Стефановски“. Во рамките на фестивалот се одржаа и пет театарски работилници, а во соработка со театарската група „Театроск“, поддржана од *Пакомак*, и ФДУ, се реализираа театарски зони, преку кои учесниците со пантомима и средновековните Скморахи го славеа театарот. Се промовираа аудиодрамите „Самоглас“ од Стефановски, наградените дела од ЕУРОДРАМ и повеќе изданија од театарската и театролошка литература од македонски и странски автори.

За наградите на фестивалот одлучуваше тричлено меѓународно жири, во состав: д-р Марина Миливојевиќ-Маѓарев, театарска критичарка од Србија, д-р Марина Катниќ-Бакаршиќ, драматург од Сараево и актерката Варја Ѓукиќ од Црна Гора, кои водејќи се од квалитетот на претставите, изведбите, играта на актерите и целокупниот амбиент, ги додели следните награди:

1. НАГРАДА ЗА РЕКЛАМЕН МАТЕРИЈАЛ СЕ ДОДЕЛУВА НА НУ Македонски народен театар, Скопје и Зоран Кардула ЗА РЕКЛАМНИОТ МАТЕРИЈАЛ ОД ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар, Скопје.

2. НАГРАДА ЗА КОРЕОГРАФИЈА И СЦЕНСКИ ДВИЖЕЊА СЕ ДОДЕЛУВА НА Александар Зарапчиев, инструктор за техника на качување и движење на карпа и Нина Деан ЗА КОРЕОГРАФИЈА И СЦЕНСКИ ДВИЖЕЊА ВО ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар, Скопје.

3. НАГРАДА ЗА МУЗИКА СЕ ДОДЕЛУВА НА Ристо Вртев ЗА МУЗИКАТА ВО ПРЕТСТАВАТА „Дупло дно“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ Театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп.

4. НАГРАДА ЗА КОСТИМОГРАФИЈА СЕ ДОДЕЛУВА НА Симон Мачабели и Раде Василев ЗА КОСТИМИТЕ ВО ПРЕТСТАВАТА „Едвард Втори“ ВО ИЗВЕДБА НА НУЦК „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ во копродукција со Драмски театар „Масалитинов“, Пловдив, Бугарија.

5. НАГРАДА ЗА СЦЕНОГРАФИЈА СЕ ДОДЕЛУВА НА Илина Ангеловска, Тодор Дајевски и Зоја Бузалковска ЗА СЦЕНОГРАФИЈАТА ВО ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар.

6. НАГРАДА ЗА СОВРЕМЕНА СЦЕНСКА ДРАМАТИЗАЦИЈА И АДАПТАЦИЈА СЕ ДОДЕЛУВА НА колективот на претставата „Франкенштајн“ ЗА ДРАМАТИЗАЦИЈА И АДАПТАЦИЈА НА ТЕКСТОТ „Франкенштајн“ ВО ПРЕТСТАВАТА „Франкенштајн“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ Театар за деца и младинци, Скопје.

7. НАГРАДА ЗА СОВРЕМЕН ДРАМСКИ ТЕКСТ НЕ СЕ ДОДЕЛУВА.

8. НАГРАДА ЗА МЛАД АКТЕР „Трајко Чоревски“ СЕ ДОДЕЛУВА НА Григор Јовановски ЗА УЛОГАТА НА Љвов, Евгениј Константинович ВО ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ А ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар.

9. НАГРАДА ЗА МЛАДА АКТЕРКА СЕ ДОДЕЛУВА НА Јована Миладинова ЗА УЛОГАТА НА Изабел де Валоа ВО ПРЕТСТАВАТА „Едвард Втори“ А ВО ИЗВЕДБА НА НУЦК „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ Велес и Драмски театар „Масалитинов“, Пловдив, Бугарија.

10. НАГРАДА ЗА ЖЕНСКА ЕПИЗОДНА УЛОГА СЕ ДОДЕЛУВА НА Анкица Бенинова ЗА УЛОГАТА НА Сања ВО ПРЕТСТАВАТА „Црна дупка“ ВО ИЗВЕДБА НА НУЦК „Антон Панов“, Струмица.

11. НАГРАДА ЗА МАШКА ЕПИЗОДНА УЛОГА „Димче Трајковски“ СЕ ДОДЕЛУВА НА Ѓорѓи Јолевски ЗА УЛОГАТА НА Лебедев, Павел Кирилич ВО ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ А ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар, Скопје.

12. НАГРАДА ЗА ГЛАВНА ЖЕНСКА УЛОГА СЕ ДОДЕЛУВА НА Дарја Ризова ЗА УЛОГАТА НА Саша ВО ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ А ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар, Скопје.

13.НАГРАДА ЗА ГЛАВНА МАШКА УЛОГА СЕ ДОДЕЛУВА НА Васил Михаил ЗА УЛОГАТА НА Силјан ВО ПРЕТСТАВАТА „Црна дупка“ А ВО ИЗВЕДБА НА НУЦК „Антон Панов“ Струмица.

14. НАГРАДА ЗА РЕЖИЈА СЕ ДОДЕЛУВА НА Зоја Бузалковска ЗА РЕЖИЈАТА ВО ПРЕТСТАВАТА „Иванов“ ВО ИЗВЕДБА НА НУ Македонски народен театар Скопје.

15. НАГРАДА ЗА УМЕТНИЧКО ОСТВАРУВАЊЕ НА ПРЕТСТАВАТА ВО ЦЕЛИНА СЕ ДОДЕЛУВА НА АНСАМБЛОТ НА НУЦК „Антон Панов“, Струмица ЗА УМЕТНИЧКО ОСТВАРУВАЊЕ ВО ПРЕТСТАВАТА „Црна дупка“ од Горан Стефановски во режија на Љупчо Ѓоргиевски.

16. Специјално признание за колективна актерска игра на ансамблот на претставата „На дното“ од Максим Горки, во режија на Ќендрим Ријани од НУ Народен театар, Битола.

Според жирито, актерите во претставата „Црна дупка“ во режија на Љупчо Ѓоргиевски, играле со полно срце, одлучно и покажале дека делото посветено на Авторот во фокус на фестивалот, било одлично како проект и дека претставата за нив била автентично доживување со сјајни улоги, одлична музика, сценографија.

Зад нас е 58. МТФ „Војдан Чернодрински“, а пред нас е новиот 59., кој се надеваме дека ќе донесе новитети не само во продукцијата туку и во изведбата, во што прилепската публика навистина ќе може да ужива и да биде задоволна.

„Дупло дно“ најдобра претстава од публиката

„Дупло дно“ од Горан Стефановски, во режија, дизајн на сцена и костими на Наташа Поплавска на театарот „Војдан Чернодрински“ при НУЦК „Марко Цепенков“ од публиката беше прогласена за најдобрата претстава на 58. МТФ „Војдан Чернодрински“. Посетителите кои ја гледаа претставата, во која композитор на музиката е Ристо Вртев, кој исто се закити со награда за музика, одлично реагираа по изведбата. Аплаузот беше долготраен, со овации и несомнено дека наградата беше повеќе од заслужена.

За извонредната изведба на претставата „Дупло дно“ на фестивалот заслужни беа актерите Катерина Чакмакоска-Клинческа, Даниела Иваноска, Димитар Ѓорѓиевски, Игор Трпчески, Зоран Иваноски и Михајло Миленкоски, како и бендот Томе Темелкоски - гитара, звучни ефекти; Методија Костоски -клавијатури, звучни ефекти, бас гитара; Ана Митоска - пијано, ксилофон, вокал и Филип Јездиќ – тапани, перкусии.

Претставата која веќе две години е на репертоарот на театарот го отвора прашањето како уметничката стварност денес кореспондира со реалноста. Таа го прикажува лажниот ангажман на уметниците кои се борат за „уметничката слобода“, а всушност се борат за позиција на министри за култура со цел да ги задоволат своите лични интереси и заработки, така што чистата уметност станува памфлет за статус.

Инаку, годинава повторно се врати наградата од публиката на МТФ „Војдан Чернодрински“. Во силна конкуренција претставата „Дупло дно“ на театарот „Војдан Чернодрински“ имаше највисока просечна оценка (4.83).

48. МЕЃУНАРОДЕН ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛ „МОТ“

Во периодот од 8 до 18 ноември 2023 година се одржа 48. Меѓународен театарски фестивал МОТ, во организација на ЈУ Младински културен центар Скопје.

На програмата беа 29 театарски претстави, од домашна и европска продукција, меѓу кои и 6 селектирани претстави за наградата „БИШ“ за најдобро остварување од независната театарска сцена.

Отворањето на фестивалот беше во знакот на НУЦК „Марко Цепенков“ од Прилеп и претставата „Декамерон“ во режија на Мартин Кочовски.

Следниот ден на репертоарот на фестивалот се реализираше долгонајавуваното гостување на загрепскиот театар *Заѓребачко казалиште младих* чија претстава „Браќа Карамазови“ во режија на Оливер Фрлиќ со времетраење од скоро 4 часа ги маѓепса присутните во салата на Опера и Балет.

На третиот ден на МОТ се одржа предавање од страна на долгогодишниот продуцент на едни од најчестите гости на МОТ, *Словенско младинско гледалишче*, Душан Пернат, кој на Факултетот за драмски уметности зборуваше за важноста и улогата на театарските продуценти во театарот.

Вечерта на програмата се реализираа две претстави: „У.Ф.О - Омаж за Каталин Ладик“ во режија на Ирена З. Томажин и *Завод Силох* од Словенија и „Слугинки“ во изведба на НУ Турски театар, Скопје, а во режија на Сибел Абдиу. Гостувањето на претставата „У.Ф.О - Омаж за Каталин Ладик“ на МОТ се реализираше благодарение на соработката на фестивалот и *Локомотива* – центарот за нови иницијативи во културата.

На 11 ноември 2023 г. или веќе на четвртиот ден од фестивалот, утрината се одржа разговор куриран од организацијата Тиит!Инк. за феминистичка култура и акција и *Локомотива* на тема „Институција која недостасува: Дијалог што недостасува“ со заинтересираната публика како и професионалци од областа на културата и изведбените уметности.

Попладнето, во рамки на театарската програма се реализираше и првата импресивна (шетачка) театарска претстава во соработка со *Американ колеџ*, Скопје, со наслов „Скопје – големото бегство“, во режија на Атила Антал. Прошетката низ Скопје беше замислена како аудио-визуелно искуство, кое ја ангажира публиката низ дел од заборавените места во Скопје, каде што низ колективна прошетка се отвораат прашања за општествената димензија на јавните простори.

Вечерта на репертоарот се случија две театарски изведби, „Коло“ во соработка со *Станица - сервис за современ танц* од Белград, *Локомотива* – центар за нови иницијативи во културата и МКЦ, Скопје како и претставата „Геа“ која се реализираше во соработка со европскиот институт *ЕросАнтЕрос* која е дел од голем европски проект во кој МКЦ како институција е партнер.

Неделата, на 12 ноември 2023 г. се реализираше првата претстава од селекцијата за наградата „БИШ“ (2023), „Нерон“ во режија на Ѓорѓи Ризески, како независен театарски проект. Потем, на сцената „Фросина“ во МКЦ се случи инклузивната претстава „Дрво низ времето“ на колективот „Ветерница“ и здружението „Трисомија 21“.

На шестиот ден од МОТ, 13 ноември 2023 г. на програмата се реализираа уште две театарски претстави од селекцијата за наградата „БИШ“ (2023) и тоа: „Вилицата на Ибен Бајерс“ во режија на Борис Василески и *Штрих продукција* како и „Немиот келнер“ во режија на Александар Ивановски како независен театарски проект.

На 14 ноември 2023 г. или седмиот ден од фестивалот, финишираше програмата „БИШ“ (2023) со три независни театарски претстави од селекцијата: „Кенди“ во режија на Тамара Стојаноска и продукција „Златен Елец“ од Скопје, „Бакхи: Агава“ во режија на Нина Николиќ во продукција на *Перипетија* од Скопје и „Спасени“ во режија на Дамјан Костовски како независен театарски проект.

На 15 ноември 2023 г., на МОТ гостуваше НУЦК „Ацо Шопов“ од Штип со претставата „Роденден“ во режија на Васил Христов, потем претставата „Френкенштајн“ во режија на Кокан Младеновиќ која се реализираше во рамките на матичната сцена на Театарот за деца и младинци – Скопје како и премиерата на претставата „Поол“ во режија на Шенај Мандак од независната театарска продукција „Хибрид“.

На 16 ноември 2023 г. или деветтиот ден на фестивалот, се случија повеќе настани. Во рамки на придружната програма се реализираше презентација на проектот „Kitty, Kitty“ во режија на Филип Петковски, која зборуваше за техниката *вјупоинт* и нејзиното применување во физичкиот театар. Истиот ден, на Факултетот за драмски уметности, своја работилница за танц одржа и кореограф от Мирза Метин, чија танцова претстава „Кем“ играше на истата сцена вечерта.

Во т.н. Железничка зграда во Скопје, се одржа премиерата на театарската претстава „Градот како сцена 2“ , смислена како колаборативен проект на Филип Јовановски и Факултетот за работи кои не се учат, МКЦ и Прашкото квадриенале.

Вечерта во доцните часови во МКЦ се одржа и танцовиот перформанс „Сингуларити“ во изведба на норвешката танцова продукција *Росна и Флак*.

На 17 ноември 2023 г. или на театарското затворање на фестивалот се одржа презентација на проектот „Испробување на феминистички иднини 2“ во организација на Тиият!Инк. а вечерта, се одржа и последната театарска изведба за 48. фестивал, претставата „Евангелие по Ф.М. Достоевски“ во изведба на Српскиот народен театар од Нови Сад (Србија) и во режија на Јернеј Лоренци.

Утредента, на 18 ноември 2023 г. фестивалот официјално беше затворен со промоцијата на книгата „Чашуле: Приказнувачот“ во авторство на професорката Ана Стојаноска, ФДУ.

Жирито на фестивалот во состав Сашо Огненовски, Маја Бабиќ и Дора Подолски одлучија наградата „БИШ“ (2023) за најдобра театарска продукција од независната сцена да ја доделат на театарот „Златен Елец“ за претставата „Кенди“ во режија на Тамара Стојаноска, со заложба да продолжат со прекрасниот ангажман и понатаму и нова премиера во рамките на следното издание на МОТ.

Во преполните и скоро распродадени сали на фестивалот се реализираа прекрасни 11 фестивалски дена, кој повторно докажа дека публиката е гладна за култура и внимателно селектирани претстави.

Реализацијата на дел од програмата на фестивалот беше овозможено и од:

- Министерство за култура на Хрватска
- EFFEA (European Festivals Fund for Emerging Artists 2023), Италијанска амбасада, Скопје, Италијански културен центар, Белград
- Creative europen program, Divert, Life long burning, NAM Norwegian Arts Council, Nordic Culture Point, Estonian Cultural Capital, Eesti kultuur maailmas and Kristiansand City
- Институт за театар од Чешка/Прашко квадриенале за дизајн на перформанс и простор (PQ), Театарски фестивал МОТ, ЗК/У-Берлин – Институт за уметност и урбанизам – Берлин, ИЗОЛАТЦИА – Киев, Украина
- Дизајнот на постерот на овогодишниот фестивал е дело на иранскиот графички дизајнер Сафарти Бабак.

Сузана Вренцоска

ДРАМСКИОТ РЕПЕРТОАР НА „ОХРИДСКО ЛЕТО“ СЕКОГАШ ГИ НОСИ НАЈДОБРИТЕ ДРАМСКИ ПРЕТСТАВИ СО НАЈДОБРИТЕ ТЕАТАРСКИ АНСАМБЛИ

„Безгрешна“- сплет на мисловни пејзажи, олтар на љубовта, на загубата, на осаменоста

Драмската програма на 64.Охридско лето ја отвори монодрамата „ Безгрешна-Immaculata“ на Словенечкиот народен театар од Марибор.

Претставата е адаптција на романот на Колм Тоибин, сплетувајќи четиринаесет мисловни пејзажи, олтар на љубовта, на загубата, на осаменоста, на потрагата по смисла во раните кои никогаш не исцелуваат.

Immaculata е жена која е повеќекратно злоупотребувана и погрешно скована во слика, догма, инструмент на верата. Тоа е исповед на жена, избришана од историјата и претворена во слика која служи за воспоставување на насилна религија. Таа бара смисла во раните кои никогаш не можат да зараснат. Марија, мајката на Исус, се обидува да се сети на некои од зборовите, лицата и деловите од приказната во врска со смртта на нејзиниот син. Сеќавајќи се на овие длабоко вознемирувачки настани, Марија смело ги предизвикува сите големи и свети идеи.

Фестивалската публика уживаше во извонредната актерска игра на Наташа Матјашец Рошкер која ја толкуваше улогата на Марија, мајката на Исус.

-Оваа претстава е многу значајна за мене и за сите кои работеа на неа бидејќи идејата да се реазлизира беше на нашиот славен режисер Томаж Пандур кој ненадејно почина токму во Македонија. Ние веќе бевме почнати со работа, така што сега со оваа претстава која на некој начин е негова последна, доаѓаме на местото на неговото заминување и тоа уште толку е силно за сите нас. Клучната порака на монодрамата е дека Марија, пред сè била жена и мајка која проживеала реално искуство, губењето на синот, и тоа во однос на институционалната интерпретација на нејзиниот живот и животот на нејзиниот син за неа како жена е позначајно од она што следувало подоцна, вели актерката Матјашец Рошкер.

По ненадејната и прерана смрт на словенечкиот режисер Томаж Пандур претставата ја довршила драматургот Ливија Пандур во 2016 година.

– Со неговото заминување, мојата рана е толку длабока што може да ја носи само сцената. Нему му ја посветувам „Безгрешна“, кој веруваше дека сè што влегува на сцената се трансформира со него, вели Ливија Пандур која е и сестра на легендарниот режисер со светско реноме Томаж Пандур.

Откако студирала драматургија на Академијата за театар, радио, филм и телевизија во Љубљана, Ливија Пандур работела како драматург во различни театри во Љубљана. Од 1991 до 1996 година е драматург на Драмата на Словенечкиот народен театар – Марибор. Меѓу другите, таа била драматург за сите продукции на Томаж Пандур (1963-2016) „Шехерезада“ во Младинскиот театар во Љубљана; „Фауст“, „Хамлет“, „Кармен“, „Божествена комедија“, „Руска мисија“, „Вавилон“ во Словенечкиот народен театар во Марибор; „Хазарски речник“, „Сто минути“, „Тесла Електрик“, „Калигула“, „Војна и мир“, „Микеланџело“ во ХНК во Загреб, „Фауст“, „Кралот Лир“ во Атина. Автор е на повеќе театарски публикации, и ја објавува и ја уредува театарската монографија „Театарот на соништата“ во 2002 година.

Народниот театар од Битола ја донесе премиерата на театарската претстава „Галеб“

Народниот театар од Битола во рамки на драмската програма на „Охридско лето“се претстави со премиерната изведба на претставата „Галеб“ на Антон Павлович Чехов, во режисерска поставка на Багријана Попов.

Селекторката на драмската програма на фестивалот „Охридско лето“, Сања Арсовска, вели дека драмскиот репертоар на „Охридско лето“ секогаш ги носи најдобрите драмски претстави со најдобрите театарски ансамбли, меѓу кои е и Битолскиот народен театар кој годинава дојде со премиера на Чеховиот „Галеб“.

-Чеховата „Галеб“ е всушност антибајка за нереализираните амбиции, за чудна мазохистичка потреба на луѓето да страдаат и да им биде тешко во нивните животи, вели Арсовска.

Драмата што Чехов самиот ја нарекува комедија, донесе и порака за кршливоста на човештвото, гледано низ призмата на односот на луѓето кон природата.

Режисерката Попов која 20 години соработува со Битолскиот театар посочи дека во претставата се зборува за страдања, но и за љубовта, за природните убавини и оттаму коренспондира со тоа што ќе биде премиерно изведена токму тука во Охрид.

– Секогаш кога се поставуваат претстави како оваа, суштината е да се презентира интеракцијата на човекот со природата, со убавината, рече Попов.

Режисерката посочува дека со актерите од Битолскиот театар „Галебот“ доаѓа тука во Охрид и сега, со езерото како централен карактер, суптилно влијаејќи на односите кои се одвиваат околу него. „Волшебната претстава на Чехов е љубовно писмо за животот, носејќи ја нашата свест до кршливост и потребата за грижа“, вели таа.

Илија Волчевски од театарот во Прилеп кој ја толкува главната улога во претставата, рече дека Чехов отсекогаш бил предизвик за актерите, уште од академските денови било чест и обврска да се обработуваат неговите дела и ликовите во неговите драми.

За трагичниот крај на ликот Константин Гаврилович Трепљов во претставата, Волчевски ќе рече дека луѓето не треба да ги бараат решенијата за проблемите на начин како што тоа го прави главниот лик Трепљов во претставата.

– Секој човек минува низ турбуленции во животот... Личните проблеми за секого се најголеми, но не мислам дека таквиот крај како што се случува со Трепљов е некакво решение. Секогаш треба да се бара, да се ита да се стигне до светлата точка која е се појасна како се приближувате кон неа, посочи тој.

Младата актерка Леонида Гулевска која ја толкува возбудливата улога на Маша, рече дека нејзиниот лик е можеби најзагатливиот, најнесфатениот карактер во претставата.

– Беше потешко да се работи на овој лик оттаму што се работи за улога која нема многу текст, а треба да долови некакви решенија за тешки, нерешливи дилеми. Пораката би била до младите да го бараат оптимизмот во секоја ситуација и тоа е таа светла точко кон која треба да се насочуваме, рече таа.

Огнен Дранговски рече дека неговиот лик на Евгениј Сергеевич Дорн, доаѓа во вистинскиот миг за него лично, оттаму што е работи за карактер што некако според искуството најмногу соодветсвува на неговата возраст.

– Можеби е сега токму мигот кога треба малку да се повлечам од занесеноста на Трепљов, Маша или Мина, да го видам се она во претставата со свои очи, се разбира, без цинизам туку со топлина...Овој карактер дојде до мене во вистинско време, после многу километри минати на сцената, после изиграни бројни ликови. Убаво е кога ќе дојде еден ваков лик што ќе донесе свежина во претставата. Донесе свежина кај мене посекако, рече Дрангов.

Во претставата играа и актерите Јулијана Мирчевска, Катерина Аневска- Дранговска, Васко Мавровски, Соња Ошавкова, Александар Димитровски, Живко Борисовски, Валентин Дамчевски и Дарко Велкоски.

Сценографијата за претставата ја осмисли Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, додека за музичката подлога се погрижи Александар Димовски.

Светска премиера на „Кралот Лир“ во режија на Џон Блондел – претстава за внатрешното слепило на луѓето

Во рамките на американската вечер на „Охридско лето“, на сцената на Предворјето на „Света Софија“ актерската екипа на „Lit Moon Theatre Company“ театарот од Санта Барбара, САД, ја донесе светската премиера на претставата „Кралот Лир“ од Вилијам Шекспир а во режија на Џон Блондел.

Шекспир е поставуван од небројни театарски компании, со илјадници верзии, но неговите дела секогаш се актуелни, му пркосат на времето со своите пораки, идеи, толкувања на човечката природа.

- Величината на текстовите на Шекспир се гледа во нивната еластичност, флексибилност. Ние ја скративме претставата на 90 минути, но ништо не се изгуби од темите и прашањата во текстот што се однесуваат на човековата психа, тие транцендираат на секоја култура. Прашањето на слепилото при вид, на лојалноста, последиците на стареењето, лошите избори во животот се секогаш актуелни. Посебноста на нашата постаква е токму во тоа што ние сме интернационална екипа, а самата претстава ја подготвувавме токму за Охрид. Таа е во својата основа креирана за „Света Софија“, рече режисерот Блондел.

Главната улога во претставата ја толкува Ирвин Апел, според кого прашањето на слепилото при вид е нишката низ која се провлекува целиот текст во претставата.

-Целата претстава е исполенета со референци за слепилото, не физичкото туку внатрешното слепило... трагедијата да се биде слеп при очи, рече тој.

Нина Салинен која ја игра улогата на најмладата ќерка на Лир истакна дека нејзината посебност произлегува од тоа што Корделија е единствениот лик што во претставата простува, што носи искреност...

-Тоа што две седмици интензивно работевме во изолација, без многу контакти со надворешниот свет, за нас претставува своевидна медитација преку која можевме подлабоко да навлеземе во сржта на самата претстава...Ваквиот начин на подготовка секако ќе има ефект врз нас на ниво на потсвест, кажа Салинен.

Сценографијата и косимографијата е на Благој Мицевски, кој изработи доста впечатливи костими специјално за премиерата и сцената на Предворјето на „Света Софија“.

- Сум работел многупати во „Света Софија“, позадината на црквата е идеална сценографија за костимите што ги изработив, тие само ги надополнуваат карактерите во претставата и односите меѓу нив, истакна Мицевски.

Улогите во претставата ги толкуваа Ирвин Апел, Брајан Харвел, Џејмс Мек Картим, Нина Салинен, Мајкл Бернард, Метју Тавианини, Вардан Мкрчјан, Мичел Томас и Даен Хенри.

Маестрална изведба на актерите од Велес вио театарската премиера „Рацин“ во режија на Дејан Пројковски

Актерите од Народниот театар Јордан Хаџи Константинов Џинот од Велес маестрално ја одиграа театарската премиера „Рацин“ во режија на Дејан Пројковски.

Претставата беше ново, свежо и несекојдневно доживување и третирање на Кочо Рацин како човек и уметник, но во прв план беше неговата човечка димензија преку која беа претставени и некои други факти кои на извесен начин ги заобиколила историјата.

Според режисерот Дејан Пројковски, Рацин е веќе дел од нашата митологија, тој е дел од ДНК-та на се-

кој од нас, а неговата емоција во ова театарско дело е пренесена преку изразните средства на денешницата.

-Претставата за мене беше едно патување како Диоген сред бел ден со фенер во рака кога тргнал да го бара човекот. Ние во оваа претстава тргнавме со свеќа во рака да ги бараме рефлексиите од Рацин што се во нас, така што се обидовме да создадеме една претстава којашто всушност нè инспирира ликот и делото на Рацин, а тоа е преведено на еден современ сценски јазик односно на јазикот на нашето време. Претставата не си дава за задача и одговорност да го раскажува животниот пат на Рацин или да одговара на некој историски лавиринти и контексти, туку е наша рефлексија за она што претставува денес Рацин, вели Пројковски.

Директорот на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“, Сашо Димоски, кој е и драматург на претставата, вели дека самиот процес на создавање на претставата бил возбудлив зашто како што додава, се занимавале со Рацин од другата страна на стихот, од другата страна на зборот, од другата страна на она историското кое е општопознато за јавноста, и при тоа, сето тоа да се преведе на автентичен сценски јазик со помош на театарските изразни средства.

-Драматургијата во претставата е кроена според прозата или поезијата на Рацин од една страна, а од друга страна и според оние таканаречени метатекстуални записи кои постојат во самиот опус на Рацин. Во драматургијата се занимавав со откривање на работи за Рацин кои досега нам ни се непознати и во оваа смисла верувам дека претставата понуди една нова вистина за сето она кое ние го знаеме за Рацин. Ние не можеме да го замислиме развојот на современата македонска поезија, проза и уметност генерално без да зборуваме за Рацин. Во таа смисла, ова ново откривање на идентитетот на Рацин сметам дека истовремено е и навраќање кон суштините заради кои ние денеска сме тука каде што сме, појаснува драматургот Димоски.

Пред преполното гледалиште во Центарот за култура „Григор Прличев“ , претставата изобилуваше со неверојатни визуелни и музички сензации, креации на костимографот Раде Василев и Елена Вангеловска, сценографот Валентин Светозарев, а музиката во живо беше изведена од Сашко Костов и Орхидеја Дукова.

„Лет над кукавичкото гнездо“ – мрачна хумористична сатира за поединецот во репресивен систем ментални институции и слобода на духот

Актерите од Драмскиот театар Белград на драмскиот репертоар од фестивалот „Охридско лето“ ја одиграа театарската претстава „Лет над кукавичкото гнездо“.

Претставата пишувана според романот на Кен Кесеј, а режирана од Жанко Томиќ беше во знакот на големото враќање на актерот Драган Бјелогрлиќ на сцената на Белградскиот драмски театар. Се работи за мрачна хумористична сатира за поединецот во репресивен систем, ментални институции и слобода на духот.

-Мојот живот стана дел од тој процес кој се случува на сцената и тоа што се случува на сцената стана дел од мојот живот. Кога играте една толку силна улога толку време, во претстава која стана културна и ги продава сите билети, откако лани во цела поранешна Југославија бевме пречекани со овации, навистина не знам што да кажам. Веќе не зборувам само за нешто што е уметничко дело, туку за нешто што е дел од мојот живот. Кога ќе го облечам костумот на Мекмарфи, многу брзо станувам тој, а кога ќе го соблечам костимот, тој Мекмарфи уште долго останува во мене, вели Бјелогрлиќ.

Улогата на Чезвик ја игра познатиот актер Мима Карацић, кој рече дека тој во екипата е последниве две години.

-Претставата е хит над хитовите, а ние ја играме со сета сила. Кога ја игравме во Скопје во 2022, доживеавме овации, а сигурен сум дека така ќе биде и во Охрид. Во Охрид последен пат ја играв претставата „Мешан брак" која подоцна стана ТВ-серија. Но, не е поентата дали публиката ме препознава, туку да ужива во претставата, рече Карацић.

Актерот Слободан Бода Нинковиќ во претставата веќе две години го игра Бродмен а го наследи покојниот Милорад Мандиќ-Манда.

-Ова е претстава од која тешко ќе можете да се одвоите. За жал, има доста починати од онаа основната постава. Индијанецот кој јас го играм ја решава целата работа на крајот и го претставува она што навистина се случува во Америка, дека им е одземена земјата, дека им е одземено правото на говор, што се случува во поголемиот дел од претставата, вели Нинковиќ.

Актерката Милица Зарић вели дека „Лет над кукавичкото гнездо " е приказна за колективот, за насоченоста на луѓето едни кон други, и како што додава, тоа е нешто што што им фали на луѓето денес.

-Оваа претстава е повеќе од театар, повеќе од живот.Толку долго се игра што не се сеќавам на периодот пред да се игра претставата. Тогаш бев некоја друга личност и тоа беше некој друг живот за мене. Претставата е на сите нам ни е многу значајна и многу ја сакаме. Ја игравме во целиот регион и пошироко, на многу фестивали, доживеа многу промени но опстана, и тоа е показател дека театарот е посилен и од животот, вели Зарић.

Драмата е напишана во 1962 и првата изведба била во 1963 на Бродвеј, со Кирк Даглас во главната улога. Белградските актери ја одиграле повеќе од 250 пати.

Претставата „Алиса во земјата на стравовите" го затвори 64. Охридско лето

Со театарската претстава „Алиса во земјата на стравовите" од Ева Махковиќ, во режија на Александар Поповски, а во изведба на актерите од Југословенскиот драмски театар од Белград, беше спуштена завесата на 64. издание на фестивалот „Охридско лето".

Временските прилики не дозволија претставата да се одигра на Античкиот театар, но сцената за кусо време беше префрлена во Ценатарот за култура „Григор Прличев". Режисерот Александар Поповски ѝ се извини на публиката за оваа промена и се заблагодари за трпениетосо оглед на новонастанатата ситуација.

-Извинете за сè што поминавте. Знам дека не е едноставно да се чека, но Верувајте, направивме сè. Овде има една неверојатна екипа и од Белград, и од Македонија кои направија чудо да се преселиме за час и половина од горе, на Антички театар до долу во Центарот за култура. Два дена работеа на Антички за да биде претставата таму, но ете, небото сакаше да биде поинаку. Навистина е преубаво човек да види дека Охрид има публика за театар и за култура. Тоа е најубавата работа, рече Поповски пред почетокот на претставата.

Инаку, актерите од Југословенскиот драмски театар од Белград, Србија на сцената покажаа извонредна театарска игра. Драматичкиот текст на „Алиса во земјата на стравовите" е инспириран од книгата „Алиса во земјата на чудата" од Луис Керол.

-Тоа е едно патување низ потсвеста на една млада девојка која се сретнува со сите прашања, од вработување, успешност, љубов...и од нешто што за мене е трагедија, условно речено за младите луѓе, а тоа е штоако на 35 години не си успешен, тогаш е готово со тебе. Ако не направиш нешто до 35 години веќе не те бидува. Јас на 32 години уште немав завршено факултет. Тогаш времето се мереше на поинаков начин. Имавме време. Денеска децава ги учиме-нема време. Им го скратуваме времето и мислам дека тој феномен на притисок е многу интересна тема и мислам дека успеавме да ја раскажеме приказната за растегливост на времето, истакна режисерот Поповски.

Гоце Ристески

МЕЃУНАРОДЕН ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛ „СВЕТИ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ“, КРИВА ПАЛАНКА

БЕСЕДА ЗА НИКОЛА РИСТАНОВСКИ

Почитуван градоначалник Сашко Митовски, почитувани членови на Советот на Општина Крива Паланка, почитувани лауреати Никола Ристановски, Благој Чоревски и Страшко Милошевски, нека ни е честит XVI Меѓународен театарски фестивал „Свети Јоаким Осоговски“, нека биде успешен и долговечен.

Денес во летописот на Фестивалот, во културната ризница и историјата на Крива Паланка впишуваме уште едно златно име – Никола Ристановски.

Добре дојде, почитуван Ристановски, во градот на нашата и твојата Милица Стојанова, најголемата македонска актерка на сите времиња, жива легенда на глумиштето од Вардара дур до Триглава. Градот во кој е роден еден од најзначајните македонски филмски режисери и исклучителен познавач на историјата на Византија - Кирил Ценевски, градот на сликарите Лазо Крстевски, Димитар Стојчевски и Роберт Цветковски, првиот Македонец кој имаше самостојна изложба во Пекинг во Кина и кој сè уште ја афирмира македонската духовност и култура преку своите фасцинантни дела низ светските меридијани, градот во кој е роден Роберт Глигоров, еден од најзначајните визуелни уметници на дваесеттиот и овој век, автор на обвивките на музичките албуми на Стинг, градот во кој основното образование го завршил Никола Аслимоски, најголемиот македонски пантомимичар, ученик и следбеник на Марсел Марсо, омилениот град на музичарот Лазар Ристовски, кој членуваше во култните музички групи „Смак“ и „Бело дугме“, кој свирел со големи музички мајстори од Боки Милошевиќ до Алвин Ли, а чиј татко е од тука.

Добре дојде во градот на семејството Арсови: Борис Арсов социолог, универзитетски професор и член на АСНОМ, кој дипломирал право и филозофија на Универзитетот „Монпелје“, а докторирал на Сорбона во Париз, како еден од првите доктори на науки од Македонија и академик Димитар Арсов, кој дипломирал на Медицинскиот факултет во Париз и докторирал на Сорбона (1936).

Добре дојде, почитуван господин Никола Ристановски во Ремисијана, како што Кривопаланечкиот регион се викал во античко време, од каде што според наодите на упоритиот истражувач Милош Линдро, а според француски средновековни записи, потекнува едно од најмоќните светски семејства – семејството Медичи што биле тревари што лечеле со мед и билки. И чувствувај се како дома, оти ние веќе те имаме за свој.

Добре дојде во Портата на Македонија, градот во кој се среќавале културите на Истокот и Западот, низ кој пред векови врвеле карвани од Европа кон Азија и обратно.

Почитувани,

Големиот актерски мајстор Никола Ристановски е обдарен со многу дарбини, знајба и ука. Со голем успех игра во различни жанрови и стилови. Во комедија, фарса, водвиљ, психолошка драма. Подеднакво на штиците што живот значат и на филмското платно.

Актерството е тешка и дури и опасна професија. Тоа Никола Ристановски го знае.

Тенка е линијата на рамновесие меѓу ликот што го толкува актерот и личноста на актерот. Ликот треба да се игра уверливо, верно, сугестивно. Личноста треба да „влезе“ да се трансформира во ликот. Но, во ниту еден момент не смее да се допушти ликот да ја обземе личноста. Тоа е свесен процес што треба да се тренира, и не смее да се остави на случајност.

Со Никола Ристановски се познаваме уште од минатиот век. Имаме некое заедничко згуснато време. Тој на сцената во Македонскиот народен театар, јас во гледалиштето. Понекогаш и во бифето. Е, таму Никола Ристановски никогаш не беше прв, секогаш најпосле-

ден. Напати на театарски фестивали. А театарот е токму тоа – згуснато време, да се прикажат години, децении, да се покажат епохи. На сите тие седенки Никола Ристановски се однесуваше како и денес – сериозно и одговорно. Додека останатите, меѓу кои и тука присутните, најпрви Драган Спасов-Дац и јас, а и Владо Денчов и Страшко Милошевски правевме глупости. Никола тогаш знаеше, но ние не, дека глупостите се демократска придобивка. По глупостите сме еднакви. Дека високоумните нешта создаваат раздор, раздорот води во конфликти, а конфликтите во зверства.

Пријатен за дружење и човек се чувствува благопријатно на неговата маса како и кога го гледа неговото актерско мајсторство на сцената кога со леснотијата решава секоја и секаква ситуација.

Така го знам Никола Ристановски надвор од сцената. Но, се чини тој негов живот е само пауза од неговиот вистински живот, животот на сцената. Никола Ристановски е посветен на театарот, на играта, како најискрен верник посветен на Бога во духот на познатата изрека на Гротовски „Актерот е светец на сцената!“

Неговите улоги се постојано игра на тенок конец. Од една страна лечебни – лечат безволност за животот, од друга создаваат и несоница оти се опело на глупоста, незнаењето, залутаноста во животот.

Никола Ристановски го негува детето во себе и во овие зрели години. Затоа сака да игра, со јасна свест дека додека го чува детето во себе до тогаш е уметник и човек на тој начин пркосејќи му на светот и на животот.

Почитувани,

Никола Ристановски вчера допатува од Брисел и денес еве го тука меѓу нас. Во Брисел не сум бил и не планирам да одам. Сум бил во Данска и видов дека „има нешто труло во државата Данска“. Секако добро се сеќавате кога во деведесеттите години на минатиот век многумина големи балкански манги, меѓу нив и од Македонија, секојдневно се сликаа во Брисел. И се виде дека може да се сликаат! Ама дестинацијата Брисел задолжително опфаќала и долгогодишен престој во хотелот во Шевенинген во Холандија. Но, Ристановски не сака да се слика. Тоа ќе го спаси. А ретко дава и интервјуа. Никола постојано бега. Вчера во Брисел, денес во Крива Паланка, завчера во Белград, пред тоа во Подгорица... Од кого бега? Од себеси!

Има тага во очите на Никола Ристановски. За секој човек на светот поодделно. Роден во некогашна Чехословачка како дете на деца бегалци. Има нешто во генот македонски што постојано нè прогонува.

Уважени дами и господа,

Никола Ристановски е поет на сцената. Тоа го можат, тоа го прават само големите актерски мајстори. При градењето на драмските ликови препишува, можеби поточно допишува, од себеси. Не игра со срцето затоа што срцето игра со него. Игра со разум. За сопствен спас и спасение, а тој не случајно е Ристановски. Затоа е распнат и го носи крстот на своите плеќи и знае дека, како што нè учи античката драма, оној што прави добро на луѓето ќе заврши лошо. Како и Прометеј. Го знае тоа Никола и продолжува да игра.

Оти ако не е така, ако претежне срцето ќе се распадне на сцената и како лик и како личност. Но, луѓето со знајба, како нашиот лауреат Никола Ристановски, секогаш одат побргу напред, понекогаш дури и пред вистината и во неговите улоги загубата на надежта тој ја игра поведро.

Никола Ристановски ги оплакува своите ликови, без разлика дали се тие трагични или комични, како што се оплакува Христос на фреската во црквата Свети Пантелејмон во Нерези, крај Скопје, од каде што тргнува европската ренесанса. Никола Ристановски е уметник насочен кон суштината. Затоа е тој голем актер. И кога плаче, и кога пее и кога се смее и кога се лути на сцената ја оплакува човековата судбина.

Во светот на неподносливите противречности и насилство, проектот на еманципација е неопходен и итен, но тој ослободува мноштво разлики и во исто време нужно ги униформира. Отсуството на самоиронија во еден еманципаторски проект јасно ни кажува за оние политички модели кои потпаднаа во авторитарната, диктаторската и октроираната практика на авангардата, па и покрај добрите желби и добри намери, доживеаја радикален неуспех. И сето тоа: бидејќи разликите во тотализирачката практика се намалуваат малку по малку. Затоа претставите со кои ние денес восприемаме, доживуваме, разбираме и сфаќаме други претстави, а преку нив и третите и, потоа, секогаш донекаде нестабилните контури на светот во и околу нас, не можат вечно да се вкотват во стратегија која би била лишена од иронија, пренасочување и интервенција. Можеби односот помеѓу отстапувањето и критиката, толпата и интервенцијата не може добро да се објасни. Сепак, Барт е во право кога мисли дека оваа врска мора да се одржи дури и без конечно, рационално објаснување. Токму тоа Никола Ристановски го покажува на сцената.

Никола Ристановски знае и дека до колку е нешто

особено, дотолку поголема ќе биде и неговата популарност. Ама Никола Ристановски не е со сите, не сака популарност. Тој е самотник и на сцената и во животот. А сам човек за никаде не е. Тој добро знае дека почнувајќи од Хомер, па сè до Хемингвеј, дека драмата е преокупирана со човекот кој живее во еден универзум на опасност. Дека подрачјето на пропаста е предодредено од ирационалните стравови, а тоа го поттикнува и себесожалувањето.

Никола Ристановски е уверлив, сугестивен актер за кого сцената е и живот пред времето, спас од животот овоземен оти театарот е безвремен.

Затоа како и секој голем актерски мајстор Никола Ристановски се арчи на штиците што живот значат, духовно, интелектуално. Секако и физички. Ристановски игра и по вертикала и по хоризонтала, не застанува и не знае пат за назад.

Се однесува кон своите улоги како кон свои деца. И тешко се отуѓува од нив. Како сликар што тешко се одлучува да ја продаде сликата на која ѝ дал живот.

Ваше актерско величие, господине Никола Ристановски, драг пријателе од дамнина, денес кога Ве овенчуваме со наградата што го носи името на сесловенскиот светец Јоаким Осоговски, заштитник на Крива Паланка, Ви посакувам ореолот на светецот да Ве следи понатаму по патеките на Вашата светска актерска супериорност и нови животни победи.

Ви благодарам.

30 септември 2024 г., Крива Паланка

Беседа за Владо Денчов

ИГРА ШТО СЕ СОГЛЕДУВА ВО СЈАЈОТ НА ОЧИТЕ

По повод 15-годишниот јубилеј на Меѓународниот театарски фестивал „Свети Јоаким Осоговски“, фестивалскиот одбор донесе одлука да му додели специјална награда на актерот и режисер Владо Денчов.

Како што е познато, Фестивалот доделува единствена награда за заслуги во македонскиот театар и култура, значи на истакнати поединци кои оставиле траги во културата што се значајни, забележувани и вреднувани и вон границите на нашата земја. Во таа смисла нашиот славеник Владо Денчов со својот богат творечки опус како актер и режисер во театарот и на филмот има особено место и тоа по повеќе основи и според квантитет и според квалитет.

Владо Денчов дипломирал актерска игра на Факултетот за драмски уметности при Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ во Скопје во класата на професор Димитар Ќостаров. По дипломирањето, седум години работи како актер во Народниот театар во Куманово, каде што остварува повеќе од триесетина, главно, носечки улоги, манифестирајќи го своето актерско мајсторство особено низ прецизното градење на ситните детали, суптилните сценски движења темелени врз непосредност и доживеаност. Со уверлива пластичност на телото и восхитувачка синхронизираност на духот и телото, особено забележлив во „внатрешната игра“, во претставувањето на психичката состојба на ликот и при драмските паузи, при физичка статичност на телото и игра без текст, игра што се согледува во сјајот на очите и нивните сугестивни придвижувања.

Актерската игра на Владо Денчов се заснова, благо речено, на класичниот актерски израз, зачнат во антиката, во почетоците на театарот како обред и ритуал, продолжувајќи преку Аристотел и неговите определби што до ден-денес се релевантни во современиот театар.

Поконкретно, за што станува збор?

Ритуалноста во играта на Владо Денчов, се темели на античките корени, во него е всадена во овие кривопаланечки краишта, преземена од блиските во семејството – баби, дедовци, родителите и севкупниот културолошки амбиент на неговото село Конопница, во време на неговото детство, па до денес, што е изразено театрален та дури и митски, на разните домашни и селски слави, на верските празнувања, на свадбите и погребите итн.

Таа, би рекле, општонародна театралност кај Денчов, тие модели на однесување наспрема природата и природните феномени, наспрема празнувањата на светците, на Бога и Христа Бога, наспрема економскиот, технолошкиот и социопсихолошкиот развој, наспрема луѓето, во таа смисла и наспрема одредени карактеристични личности од неговата близина - специфични, оригинални и атрактивни - подоцна во неговата актерска кариера се преточуваат во бројни ликови, како што се преточува вино и расол, за да созреат и да се надградуваат со музикалноста на Денчов, со неговото изострено чувство за ритам, хармонија и контрапункт, за танц, а надградбата стекната за време на студиите и продлабочена со настапите на професионалните сцени овозможува Владо Денчов со подеднаков усет да толкува улоги во психолошкиот, драмски театар, што се заснова на Станиславски, Гротовски, Еуџенио Барба, но и во комедијата.

А она по што е препознатлив е комбинацијата на трагичното и комичното, по примерот на естетиката на Театарот на апсурдот, делата на Јонеско, Бекет, Адамов, а имено дека трагедијата и комедијата и се манифестации на очајот. За драматурзите на апсурдот, како и за Сартр и Ками, самиот апсурд е тој што го носи печатот на вистината.

Па така, кога Денчов игра трагичен лик, публиката ја обзема со длабока уверливост и сугестивност и во мигови на експлозивна напнатост, кај публиката предизвикува смеа, контрапункт на реалниот живот, своевидна ирониja. Денчов знае во својата игра да се ограничи на мали физички, реалистички дејства, на мали физички вистини и на верба во нивната вистинитост, не поради некаков натурализам, туку поради вистинитост на чувствата. Директно кажано, да се повика на Станиславски и неговиот професор Димитар Ќостаров што го воведе во системот на овој знаменит руски театарски деец.

Своевремено во Советскиот Сојуз, Евгениј Багратинович Вахтангов и Всеволод Емилевич Мејерхољд тргнаа по патиштата на имагинативната „театрализација“, напуштајќи го „театарот на илузијата“ на нивниот голем учител Константин Сергеевич Станиславски, но го признаваа и нагласуваа „складот во нескладот“. Тогаш „конзервативниот“ Станиславски и неговиот систем на актерска игра не биле толку психологизирани, а авангардниот Мејерхољд, ориентиран кон иднината, денес не е толкав иноватор. Во времето кога се формираат идеите за „системот“ на Станиславски, а Мејерхољд ги правел своите први продукции, веќе доста нагласено се прикажувал нов вид претстава - филмска уметност. И двајцата режисери биле исклучително внимателни кон новиот тип на ликови што ја пленеле публиката и се откривале благодарение на филмот.

На почетокот на векот, на филмската уметност се гледаше како на обновен тип на улична театарска претстава. Филмот уште не бил прифатен како нова уметност, но веќе го привлекувал вниманието на бројна публика. Мејерхољд се свртува кон благаот, кон италијанската комедија на маската дел' арте, и веќе во тоа може да се види како тој излегува во пресрет на публиката, уморна од доминацијата на „измачувачки здодевни драми“ што ја преплавиле руската сцена. Приближно во тоа време, Станиславски користел филмски ефекти во поставката на Метерлинковата „Сина птица“. Сулерзицки, со кого Станиславски заедно ја поставил претставата, отворено напишал: „Во голема мера, прекрасната изведба на 'Сината птица', што ја воодушеви публиката, голем дел од својот успех му должи на филмот. Нашите експерименти беа успешни и во иднина имаме намера да му посветиме уште поголемо внимание на филмот за време на изведбите“.

Токму ова се наметнува како битна карактеристика во актерството на Владо Денчов како и користењето на биомеханиката, систем на вежби насочени кон развивање на физичката подготвеност на телото на актерот за да ја изврши веднаш актерската задача што му е дадена. Поконкретно, според методот на знаменитиот руски и советски актер, режисер, педагог и продуцент Всеволод Мејерхољд. Биомеханиката се стреми експериментално да ги воспостави законите на движење на актерот на сцената, изработувајќи вежби за обука на актерот врз основа на нормите на човечкото однесување.

Таквата игра Денчов го прави современ актер со широка палета на изразни можности. Еден од триумфите на таквата игра доживеа во претставата „Волшебникот од Оз“ каде што го толкуваше ликот на Дрварчето, однесувајќи се на сцена буквално како машина со своите движења и говор.

Инаку, разликите во методите на Станиславски и Мејерхољд не се дијаметрално спротивни како што на прв поглед може да се чини. Особено тие се проникнуваат во областа на филмот, како што рековме. Тоа го потврдува и Денчов не само како актер, туку и како филмски и ТВ-режисер.

Втората творечка фаза на Владо Денчов е поврзана со дејноста на алтернативниот театар „Скрб и утеха“

што тој го основа заедно со Тихомир Стојановски, професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје, при што е препознатливо влијанието на неговиот професор Ќостаров.

Овој театар остави длабока траги во македонскиот театар, а за неговата дејност, поподробно пишува Љубиша Никодиновски-Биш, во неговата студија за македонските алтернативни театарски сцени.

Како режисер, Владо Денчов постави дваесетина претстави, меѓу кои „Ќелавата пејачка", „Чекајќи го Годо" на Јонеско и Бекет, кои припаѓаат на она што се нарекува театар на апсурдот, водејќи се според Јонеско кој велеше: „не е апсурден театарот, туку животот". По големиот успех на овие претстави ја режира „Дрвеница" по текстот на Мајаковски и одново доживува успех. Како активен театарски критичар бев во можност да го следам Владо Денчов и како актер и како театарски режисер. Споменатите претстави беа изведени на театарските фестивали „Војдан Черноодрински" во Прилеп и „Ристо Шишков" во Струмица. Посебен куриозитет се изведбите во казнено-поправниот дом, (народски, затвор) „Идризово", на врвот на Водно, во Психијатриската клиника во Државната болница во Скопје, на отворањето на литературната манифестација Поетска ноќ во Велество и др. И, секако, играњето на претставата во Младинскиот културен центар во Скопје дваесет пати по ред, ретко театарско истражување за можностите на актерите, но и за можностите на публиката. Актерите ги следеше медицинска екипа, по секоја изведба беа прегледувани, за да се утврди евентуално нарушување на нивното здравје од големиот напор.

Како театарски режисер, Владо Денчов постигнува успех и со претставите „Раскрилување", „Т'га за лебедот", „Ние" и други, во кои учествуваа плејада истакнати професионални актери: Милица Стојанова, Ердоан Максут, Јордан Витанов, Јусуф Гулевски, Билјана Беличанец, Страшко Милошевски, Владимир Јачев, Рубенс Муратовски, Сашо Тасевски, Зорица Панчиќ, Слободанка Чичевска, Кети Дончевска, Мину Угриновска, Валентина Божиновска и др.

Со претстави во режија на Владо Денчов „Скрб и утеха" гостуваше во Малме, Гетеборг и Борос во Шведска, во Пустец, денешна Албанија, во Пиринска Македонија, во Гора, денешно Косово, ширејќи го секаде македонскиот збор.

До пензионирањето, Владо Денчов работеше како режисер во Македонската телевизија. За националниот сервис режирал 140 документарни филмови, педесетина есеистички емисии и околу 10.000 емисии во живо. Навистина импозантно.

Дваесетина негови документарни филмови учествувале на 12 европски фестивали. Еден е од најнаградуваните македонски режисери на документарни и кратки играни филмови. Добил значајни европски награди: *Златна маска* на Академијата во Прага, Златна маска на Академијата во Варшава, награди за најдобра режија на филмските фестивали во Бар, Сараево, Солун, Измир, во Охрид...

Беседа за Страшко Милошевски

НИШТО НЕ Е СЛУЧАЈНО НА СВЕТОВ И ВЕКОВ

Во секоја пригода кога ќе појдев кај Милица Стојанова, нашата незгаслива актерска ѕвезда на театарското небо, да ѝ соопштам некој предлог за можен добитник на престижното признание за особен придонес во македонската култура и театар „Свети Јоаким Осоговски" и да побарам мислење и благослов од неа таа секогаш ме прашуваше: „А што има тој/таа направено за Крива Паланка?"

Во случајот со Страшко Милошевски, петтиот по ред лауреат на наградата, таквото прашање не беше нужно. Не само затоа што тој од основањето на Меѓународниот театарски фестивал „Св. Јоаким Осоговски" е уметнички директор кој го воспостави неговиот културолошки код, туку и поради фактот што Страшко Милошевски најсилните впечатоци, оние од детството, што се најголема инспирација за секоја креативна уметничка дејност, ги црпи од Крива Паланка, каде што неколку години живее со своето семејство, тука, покрај бистрата и брза Дурачка Река, во чии води за првпат се опседнува со визуелното, ловејќи риби со помош на огледало. Во ОУ „Јоаким Крчовски" во Крива Паланка се стекнува и со дел од основното образование, оној најважниот, на самите почетоци, знајби и ука што се носат сиот живот. Исто како и најголемиот македонски, но и светски пантомимичар Никола Аслимовски, ученик и следбеник на Марсел Марсо и Жан Луи Баро, кој со дел од своето основно образование се стекна во Крива Паланка. Сè уште се сеќавам на чудесната претстава на Никола Аслимовски во Македонскиот народен театар, мислам дека се викаше „Андрокле и лавот", во која учествуваа и двајцата браќа близнаци од Свети Николе, одлични гимнастичари во тоа време, со кои се познавав. Никола Аслимовски рано се збогува со театарот и се посвети на Бога, ста-

на свештеник. Во периодот додека беше старешина на Христијанско-адвентистичката црква во Скопје, неколкупати се среќавав со него притоа обидувајќи се да разберам како и зошто Бог се извиши над театарот за овој образован актер во Париз, со неверојатни дарбини во мигот кога силовито се извишуваше на светскиот театарски вихрен. Не узнав за тоа. Никола Аслимовски тогаш не зборуваше за театар.

Зошто ова го кажувам?

Секако да потсетам на едно знаменито театарско име, кое, замислете каква коинциденција, исто како и нашиот годинашен добитник на наградата „Свети Јоаким Осоговски", Страшко Милошевски, живее и учи во наша Паланка. Но, некој ќе рече, голема работа, случајност!

Вистина ви велам, голема работа, оти ништо не е случајно на светов и веков. Многумина не знаат, но Страшко Милошевски, слично како Никола Аслимовски, е искрено посветен на Господа Бога. Страшко Милошевски по дипломирањето на Факултетот за драмски уметности во Скопје, продолжи да студира на Богословскиот факултет. И, затоа, не случајно меѓу неговите актерски остварувања се извишуваат креациите на Апостол Павле во претставата „Зајдисонце" во театарот „Скрб и утеха" и фасцинатниот ТВ-филм „Бакни го сонцето", во режија на паланчанецот Владо Денчов. Посветеноста на Севишниот кај Страшко Милошевски е толку очебијна за секого. Тој, беспоговорно, не само со својата духовност и креативност, ами и со својот физички изглед потсетува на светец од иконите на великиот Димитар Андонов Папрадишки во црквата на манастирот Свети Јоаким Осоговски.

Страшко Милошевски е рудар на сцената со својата енергичност што кулминира во експлозивност. Страшко Милошевски игра со крв и пот. Како рудар во темнината на рударското окно, тука во близина, во рудникот на падините на планината Бесна Кобила, каде што во младоста го пече рударскиот занает и леб, што и денес знае да го подготви под мотото „бавна кујна - здрава храна". Оттука, веројатно и неговата уверлива игра во играниот филм „Рудари" во режија на еден од најзначајните македонски филмски режисери – Кирил Ценевски, исто така роден паланчанец.

Има уште нешто што Страшко Милошевски го поврзува со Никола Аслимовски: пантомимата во неговата драмска игра или во поетскиот театар, иако тоа е можеби надвор од омеѓувањата на текстот и режијата, за што е врвен мајстор во Македонија, со граматика на движења преземени од секојдневниот живот. Страшко Милошевски знае дека целта на таквата пантомимска игра не е развивање на снагата и совитливоста на телото, туку во ставањето на телото под контрола на свесноста. Тој развил способност во секој момент своите движења да ги разбуди преку свесност што овозможува двете половини од телото истовремено, но различно да се движат. Значи, игра без текст, својствена само на големите актери. А кога ќе смири „разулавениот" руднички вагон во актерот и кога ќе излезе на виделина надвор од јамата, исполнет со драгоцена руда, актерскиот темперамент на Страшко Милошевски стивнува, како што Крива Река стивнува по слегувањето од Осоговските Планини, како што стивнуваат јагнињата по планините по кои перманентно се искачува Страшко Милошевски. И молк. Не мрда, чиниш не дише, зборува со сјајот на прозирните очи што умее да ги врти во сите правци во четири димензии. А, потоа, го оживува „Тешкото" од Блаже Конески, па редум „Болен Дојчин", „Убавите жени"... Тоа е ретка актерска доблест. Тоа е, всушност, македонскиот словенски духовен код, актерски белег не својствен на културното милје на западната цивилизација позната по својата дисциплинираност, организираност, прагматичност, колективност наспроти нашата македонска, словенска и балканска анархичност, хаотичност, дезорганизираност, наспроти нашата индивидуалност и генијалност.

Почитуван Страшко Милошевски, пробивај се и натаму низ темнината на светот рудник со ѕвездата светилка на твоето чело, како со Младичот во „Црнила" уште за време на студии, како во играта со Шишков во Куманово, во бројните улоги во НТ во Штип, театарот „Скрб и утеха".

Среќно!

Тодор Кузманов

ШАРМОТ НА АЛТЕРНАТИВАТА
32. МФКТ „РИСТО ШИШКОВ“
8. – 13. СЕПТЕМВРИ 2024

На годинашниов 32 - ри по ред МФКТ „Р.Шишков“ беа прикажани вкупно осум театарски претстави во официјалната/натпреварувачка програма. Дел од претставите беа во продукција на националните театри, а дел како алтернативна театарска продукција или копродукција со неекои од театрите. Во однос на другите изданија на оваа манифестација станува збор за релативно скромна продукција што во крајна линија зависи и од редица други фактори важни за Фестивалот (скромната понуда на претстави, финансиските средства итн.)

Честа да го отвори Фестивалот му приупадна на театарот од градот домаќин и тоа со претставата „Црна дупка“ од Горан Стефановски, а во режија на Љупчо Георгиевски. Оваа изведба се прикажа по веќе освоените ласкави признанија на последниот МТФ „Војдан Чернодрински“ што се одржа во јуни 2004 г. во Прилеп. (Претставата е прогласена за најдобра, а актерот што ја толкува главната ролја, Васил Михаил стана добитник на награда за најдобро актерско остварување. Навистина, изведбатта на Струмичкиот театар наиде на одличен прием кај публиката афирмирајќи ги високите дострели во актерска, режиска и секоја друга смисла важна за една театарска претстава. Тоа беше убав почеток на годинашниов фестивал, почеток кој навестуваше убави театарски возбудувања.

Единствениот гостин од странство ни дојде од Република Бугарија, Драмскиот-куклен театар од Плевен со претставата „Гардероберот“ од Станислав Стратиев во режија на Пресијан Кузов. Во оваа алегориска театарска визура со солидни актерски остварувања, иако без позабележителни обиди за иновации во поставката и играта, понудија Александар Кнев, Јоана Кирчева, Александар Дојчев, Генади Николов, Марјан Стефанов и Марјан Дулчев.

Убаво театарско доживување на публиката и понуди и Театарот за деца и младинци кој поретко зема учество на струмичкиот фестивал со претставата „Како ќе го делиме мачорот“ авторски проект на Јан Спасиќ. Изведбата помина одлично особено што се однесува до актерската игра на која овде се посветува посебно внимание. Во оваа смисла пред публиката се претставија актери од две генерации. Во првата повозрасна група беа Драган Довлев, Ана Левајковиќ - Бошков и Марија Трајан, а во втората група на помлади актери со убаво и игриво импостирани ролји во убаво светло се претставија Матеа Јанковска, Ангела Димитрова, Никола Наковски и Ненад Митевски. Инаку, нивната претстава за тема ја имаше социјалната појава со се позачестена фреквенција, разводот! Акцентот притоа беше на односот на децата кои ќе се соочат со разводот на родителите и многубројните реакции и емоции поврзани со тоа.

Независната Моушн продукција од Штип се претстави во често поставувата „Лекција“ од таткото на театарот на апсурдот, Ежен Јонеско. Правена со извесни интервенции од страна на режисерот Ѓорги Ризески (наместо два играат три лика) и сл. Оваа претстава остави дубиозен впечаток во вкупната инсенација и покрај солидната актерска креација на Ефтим Трајчов Ѓаурски, Димитрина Мицкоска Трајкоска и Милорад Ангелов.

Народниот театар од Битола ја изведе пиесата „Хамлет - денот на убиствата“ од Бернар Мари Колтес во режија на Марјан Нечак, а во виртуозната изведба на актерскиот квартет, Никола Стефанов, Иван Јерчиќ, Валентина Грамосли и Викторија Степановска Јанкуловска. Беше тоа театарска изведба за сладокусци и тоа како љубителите на Шекспировата драмска реч (овој пат со интервенциите на уште еден исто така познат драматичар, Б.М. Колтес кој вниманието го насочува кон трагедијата која се случува во најтесното семејство Кралот и Кралиицата на Данска (Клаудије и Гертруда) и Хамлет и Офелија во креација на Никола Стефанов и В.С Јанкуловска. Оваа т.н. концертна изведба донесува едно длабоко но дискретно нурнување

во есенцијата на реалноста која се создава на театарската сцена или ако повеќе сакате пресоздавање на реалноста кона не опкружува. Мерата е овде главниот знак и во софистицираната актерска игра и во режијата на Нечак, во изборот на музиката, па и видеото кое е минимализирано но сепак неодминливо во градењето на атмосферата. Се овде е насочено кон крвавата разврска која е неизбежна. Секој збор, гест и движење овде се дозирани со естетска прецизност и загонетност која ги плени/заробува емоциите и рациото и на изведувачите и на публиката.

Во алтернативните проекти на ова 32 – ро издание на МФКТ „Р.Шишков"се вбројува и „Поткровје" од Артур Милер во режија на Александар Ивановски. Иако станува збор за алтернативен проект што претпоставува експеримент и истражување и тоа во сите сегменти на театарскиот израз и исказ, овде сме соочени со изненадувањето од фактот што младата изведувачка екипа (режијата и актерите) се определуваат за една покласична варијанта на условно кажано реалистичен театар. Сепак, конвенира фактот што тоа тие го прават на завидно добар начин. Професионално и посветено. Горан Ников во ролјата на трговскиот проценител е убедлив и оска на дејството, моќен и сигурен во својата креација. Ја одбележуваме и сценичноста на актерката Елена Кузманов, како и безмалку виртуозните креации на Томиислав Давидовски и Хари Михајловски.

Шармот на алтернативата од насловот на овој запис се овоплотува во „Кенди" на театарот „Златен елец" работена според романот на Лук Дејвис, но и по текстови и материјали од ХОПС – Скопје. Претставата судир со актуелни теми, но и барање на одговори на горливите проблеми на општество, на младите. Рационално и самосвојно малата креативна екипа бара не само толкување на светот и состојбите во него туку и нивно менување. Така „Кенди" се наметнува како политички ангажиран театар кој не се помирува со дадените ситуации и состојби. Режијата на овој исклучително ефектен проект ја потпишува Тамара Стојановска, а актерското дуо го чинат Долорес Лео Поповиќ и Бобан Алексоски.

На Драмскиот театар од Скопје му припадна честа да го означи крајот на годинашново издание на фестивалот со претставата „Падот на Масада" од Венко Андоновски во режија на Дејан Пројковски. И овој пат во фокусот на претставата која се темели на библиски мотиви беа актерите кои понудија навистина сериозни исмислени креации. Иако сите беа на воедначено завидно ниво, сепак овде посебно би ја апострофирале актерското остварување на Александар Степанулески.

Брилијантната актерска креација на Долорес Л. Поповиќ во претставата „Кенди"и го донесе и единственото признание на овој Фестивал, медаљонот со ликот на патронот „Ристо Шишков". Искрени честитки на добитничката на ова признание, но и на Жирито за смелата и одважна Одлука! Инаку, Жирито на ова 32 – ро издание работеше во состав, Јордан Симонов, претседател и членови Билјана Крајчевска и Александар Ивановски.

Тодор Кузманов

ПЕТГОДИШНИНА ОД СМРТТА НА БЛАГОЈ СТЕФАНОВСКИ – БАГЕ (1953 – 2020)

Благој Стефановски – Баге е роден во Битола во семејство во кое многумина се занимаваат токму со театарската уметност. Неговиот татко (Димче) бил актер, режисер и директор на Битолскиот театар, а неговиот чичко (Ацо) беше еден од најистакнатите македонски актери. Всушност, Димче и Ацо Стефановски се меѓу основачите на Битолскиот театар во 1944 г. Инаку, семејната лоза води и многу подлабоко до нивниот вујко, Петар Велјановски кој и ги внесува во театар, а самиот важи за еден од најстарите актери на овие простори. По слични врвици како нивните родители тргнуваат и првите братучеди, Баге и Илко Стефановски. Уште во најраното детство тие учествуваат, особено во битовите претстави на битолскиот театар. Инаку од тоа време, Баге си споменува на честите излети на Пелистер со семеен предзнак, односно со родителите и братот Ратко и тоа по разни поводи, но најчесто за празници. Исто така семејно се одело и на театарските премиери на кои по изведбата на претставата се останувало до зори. Тоа е тој модел на боемштина со која подоцна како директор Баге ќе се фати во костец. „Кога бев во трета година гимназија веќе одлучив дека ќе студирам на театарската академија (а слична определба малку подоцна појави и братучедот Илко)“ си спомнува Баге. Во 1985 г. Баге стапува во брак со својата гимназиска соученичка Олга со која го добива синот Бојан. Интересно е, дека сведоци на венчавката се неговитте колеги Борис Чоревски и Пепи Мирчевски.

Благој Стефановски дипломира на Високата музичка школа на отсекот за драмски актери во 1975 г. Веднаш потоа се вработува во Битолскиот народен театар каде го минува најголемиот дел од својата кариера и работниот век. На почетокот на својата кариера Баге настапува во поголем број на претстави, како што се на пример, „Време за пеење“, „Пирej“ од Петре М. Андреевски, „Преноќиште“од С. Стојановиќ, „Мува“од Нушиќ, „Агаменон – Електра“ од Есхил и Софокле, „Свадбата на Мара“ од В. Костов, „Магна карта“, „Грешниот Захарије“, „Натемаго на филозофскиот факултет“ од И. Брешан, а една од неговите последни ролји (2001) е онаа во „На дното“ од Горки во режија на Бора Драшковиќ. Во 1984 г. станува добитник на наградата за најдобро актерско остварување на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. (наградата ја добива за улогата на партискиот секретар Мартиновиќ во претставата „Натемаго на филозофскиот факултет“ од Иво Брешан во режија на Владимир Милчин). Само за потсетување за време на студиите на Високата музичка школа тој 2,5 години е во класата на В. Милчин, половина година во класата на Илија Милчин, а една година - дипломската е во класата на Љубиша Георгиевски. Според ретките критички објави за неговиот актерски профил, останува забележано, дека „...неговата актерска игра се одликува со една впечатлива робусност, но и со специфична блискост и едноставност кои најмногу доаѓаат до израз во жанрот на комедијата и сатирата.“ Сумирано може да се каже дека тој по дипломирањето петнаесетиина години активно и посветено, паралелно со другите, пред се, организациски обврски, се занимава и со актерството како негова основна вокација. Во овој фонд на остварени ролји на матичната сцена спаѓаат и четирите ролји кои тој ги толкува на гостувањето на Битолскиот театар во Австралија во 2000 – та година. Инаку, тој со задоволство си споменува за своите настапи и актерски креации во „Свадбата на Мара“, „Магна карта“ од Марио Роси, „Грешниот Захарије“ од Владимир Костов и „Вечера во погребалното претпријатие“ од Иво Брешан, а кои остануваат да важат за амблемски претстави на Битолскиот театар.

Бројот на неговите ролји на театарската сцена е сосем доволен за да се претпостави дека актерството е неговиот влог во една од најефемерните уметности – театарската, а во која токму актерската професија е онаа основната. За жал, во македонската театрогра-

фија нема ни приближни одредници за реконструкција, во овој случај на она што го чини актерскиот профил на Баге. Миговите поминати на сцената секако во соодветното време за секој актер, па така и за „нашиот“ Баге се цел универзум на преокупации, осознавање на себе си, но и на светот што не опркужува. Всушност, тоа се мигови кои се визуелизираат на неговиот лик како траен белег на едно непроценливо искуство стекнато и потврдено на сцената. Може само да се претпостави (а делумно и да се провери и докаже) колкаво влијание овие сценски искуства ќе значат во развојот на неговата понатамошна кариера и творечки лик и аура без оглед што тежиштето ќе се помести на друг план од организациона и менаџерска природа. Во овој контекст не смее да се превиди и фактот, дека за време на своето школување на отсекот за актерска игра на Високата музичка школа во Скопје тој се соочува со театарската естетика и погледи на водечките режиски имиња во земјава, Илија Милчин, Владимир Милчин и Љубиша Георгиевски што секако има огромно значење и влијание на неговата кариера, но, сакале или не, и на неговиот карактер! Како сведоштво за делумна реконструкција на неговото актерство остануваат малубројните фотографии, а секако дргоцени се и сеќавањата на неговите колеги и заедничкото минато на сцената. Ова е особено важно за да се сочува од заборав еден важен сегмент на неговиот живот и дело.

***

Во неговата биографија меѓу другото е запишано дека освен театарот бил и општествено-политички активен, па така во еден период е пратеник во Републичкото собрание и претседател на Комисијата за култура, период во кој токму тој беше иницијатор за низа промени во театарскиот живот во нашата земја. Ова само по себе укажува на важноста на театарот за нашето културно поднебје и неговата улога во развојот и личното влијание на обликувањето на националната култура. (1994 – 1998). Како пратеник Б.С. Баге ја извршува и функцијата претседател на Комисијата за култура и тоа токму во периодот кога оваа Комисја станува самостојна односно одвоено од онаа за образование и наука. Според неговите изјави за медиумите од тоа време, тој е горд што како претседател на Комисијата заедно со тогашниот министер за култура, Слободан Унковски успеваат да го донесат Законот за култура. Истовремено, додека бил пратеник во Републичкото собрание, заради намалувањето на буџетот за култура тој поднесува оставка на функцијата Претседател на Комисијата за култура, по што уследуваат бурни реакции од разни инстанци кои завршуваат со Одлука за зголемување на буџетот за 50%, што се смета главно за негова заслуга за што сведочат и честитките од негови колеги пратеници.

Од 2002 -2006 –та година ја извршуваше функцијата министер за култура во Владата на Република Македонија. Како министер за култура покрена иницијатива за формирање на НЕТА – Неформална европска театарска асоцијација во која членуваа над триесетина театри и театарски фестивали од Европа, а чиј прв претседател беше токму тој. За време на неговиот министерски мандат се случија низа промени кои ја тангираат културата во нашата земја, а посебно театарот. Меѓу овие промени како најважна се наметнува трансформацијата на некои институции во културата, а со која се намалува бројот на титулари кои го носат предзнакот – национални. Така, во поголем број на градски центри како главни (национални) институции беа прогласени Центрите за култура, а голем број на театри станаа само составен дел од истите. Таков, на пример, беше случајот со Струмица, Прилеп, Куманово, Штип...Се разбира ваквата трансформација не беше најдобро примена особено не од страна на театрите во внатрешноста кои се чувствуваа како губитници, на дел од својот суверинитет и самостојност. Образложението на Министерството, и на неговиот прв човек од тоа време, беше дека на овој начин, иако по заобиколен пат се прави обид воопшто да се задржат театрите под закрила на државното буџетирање и управување зашто во спротивно истите би подпаднале под локално, градско односно општинско ниво што секако донесува низа неизвесности окулу нивното натамошно опстојување. Инаку, во не толку далечното минато искуството зборува дека многу од нив престанале да постојат, пред се заради недоволни финансии...Иако по заобиколен пат овие случувања не соочуваат со сфаќањето, но и толкувањето на театарот како уметнички и општествен феномен барем што се однесува на нашата средина и тоа во конкретен историски период.

***

Во текот на својот работен век, Б. Стефановски беше еден од најдолговечните директори (22 години) на својот матичен театар во Битола. Инаку, како најдолговечен директор на театар важи Ристо Стефановски со стаж од 27 години од кои поголемиот дел ги мина како прв човек на Драмскиот театар, а потоа и на МНТ

од Скопје. Благој Стефановски – Баге станува првиот директор на театар со високо образование во март 1980 г. Најпрво е вршител на должност, а потоа четири пати е избиран за директор. Со него на челната позиција Битолскиот театар станува прототип на театар кој работи вон центарот односно во внатрешноста, а сепак успева да го сврти вниманието кон себе и тоа во протег на повеќе од две децении. Всушност, може да се каже, дека кога Битолскиот театар се повеќе се истакнува на домашен, но и на регионален план станува јасно дека организациската работа постанува императив т.е. истата претпоставува „цел" човек за челната позиција. Една од главните цели кога станува прв човек на Битолскиот театар, односно како приоритет се наметнува воспоставувањето на спој/врска помеѓу старата актерска гарда и младите генерации. Тоа значи спој помеѓу актерите кои значат нешто не само за битолскиот театар, туку и пошироко за македонскиот театар. Инаку, ова се должи на личниот став на Баге за тоа, односно убеденоста, дека актерот безмалку до крајот на животот може да биде корисен на сцената. Потоа, тука е и уверувањето дека тоа се дејци кои на младите делуваат инспиративно и мотивирачки и ги потикнуваат за постигнување на што поверификантни резултати и дома, но и многу пошироко. Во Битолскиот театар, освен тоа, се води и сметка за прибирање на кадрите без оглед каде се школувале, а најчесто тоа се театарските академии во Скопје, Белград, Софија, Букурешт, Прага.Така, постапно се создава еден здрав анасамбл во кој се спојуваат младоста и искуството. Во оваа смисла како посебно важно е тоа што вратите на театарот се отвораат за луѓе од регионот и од европскиот простор, значајни имиња, како режисери, така и сценографи, костимографи и други профили на соработници кои значајно придонесуваат за профилацијата на Битолскиот театар. Инаку, во еден период во Македонија атмосферата во културните текови им оди на рака на скептиците кои сериозно ја потценуваат улогата на директорите односно менаџерите во театарот. Се разбира, неспорно е дека во театарот треба да има истакнати актерски имиња, но и други кадри и профили на уметници, а дури потоа да се избере директор кој меѓудругото треба да ги амортизира судирите и да ги разрешува разно-разните конфликтни ситуации. Едноставно владее погрешно мислење, дека директор на театар може да биде било кој, односно секој и некритички се превидува фактот, дека тоа треба да биде најкомпетентна личност која секојдневно треба да се справува со најразлични проблеми и да ги изведува работите на чистина односно да создава услови за креативната работа во колективот. Токму ова се некои од постулатите според кои се раководи и Баге угледувајќи се на слични примери во светот на театарот, а како модел ги има предвид, на пример, „Мала брона" што ја раководи А. Ефрос, „Таганька" на Ј. Љубимов (Москва), Мира Траиловиќ раководител на „Атеље 212" и БИТЕФ во Белград, Јован Кирилов кој го раководи ЈДП во Белград итн.итн. За Б.С. Баге, раководењето со театарот е исто толку важно како и режиското и актерското мајсторство. Во сложената менаџерска дејност важна улога понекогаш можат да одиграат и медиумите и позитивна, но не ретко и негативна. Затоа, се наметнува потребата за разрешување на бројни проблеми за да се дојде до резултат односно до претстава која ќе биде амблем и ќе испишува историја не само на театарот, туку и на културата на поширок национален план. По разни поводи и во разни околности Б. С. Баге го истакнува ноторниот факт за театарот како колективна уметност во кој сите чинители се еднакво важни. Едноставно палката во организациона смисла ја има директорот, но во процесот на создавањето на делото/претставата палката ја презема режисерот. Иако, директорот не смее да се меша во неговата работа, како впрочем ни во работата на другите креативци, сепак тој, директорот, мора да ги координира работите и да ги влече потезите за еден проект да биде резултантен односно успешен. Според него многу често се создаваат ситуации кога директорот мора да „пресече" и да ја понесе/поднесе одговорноста за тоа...Во над дваесетина години во текот на кои го менаџира Битолскиот театар тој се соочува речиси постојано со поединци (најчесто актери) кои не се согласувале со она што тој го поставувал како основна линија. Тоа е обично минорна група која ја чинат пет до десет незадоволници во колектив кој заедно со ангажираните гости броел и по стотина луѓе. Станува збор за луѓе кои во даден момент не можат да се најдат во репертоарот на театарот или во концептот на режисерот или...Во секој случај се јавува сомнеж кој го разјадува здравото ткиво на колективот. Ова, меѓу другото и затоа што во случајот на актерите станува збор за професија која е пресензибилна и преосетлива, но од која, впрочем и се раѓа убавината на уметничкото творештво и дело. Инаку според неговиот сопствен увид (Б.С.Баге) има актери кои блеснуваат на почетокот на кариерата за потоа да ги снема, а најчесто зенитот во својата кративност го постигнуваат окулу своите педесети години. Едноставно кажано актерството ги обединува и тежината и суровста, но и најблогородното нешто за да се појави и да блесне уметничкото дело!

Во 1998 г. заради промената на власта Баге е изложен на разни и силни притисоци за да поднесе оставка на раководната функција во театарот на кои сепак одолева и останува на позицијата директор на Битолскиот театар се до 2002 г. кога е избран за министер за култура во владата на РМ. Ова, сакајќи или не, подразбира дека првиот човек во еден театар е секојдневно соочен со некои суштински одредници на театарската уметност, нејзината историја, но и теорија. Притоа, мора да се има предвид општата слика на една претстава во контекст на театарските конвенции во поглед на режијата, глумата, сценографијата, музиката...Се на се, станува збор за внатрешната организација на еден театар (во случајов – битолскиот) како културна институција. Тука се подразбираат и сите тековни промени и зависноста од различни надворешни фактори. Значи, во основата на сите преземени (но и непреземени) менаџерски активности се наоѓа театарската претстава дефинирана како целина/ структура на меѓусебното проникнување на сценските знаци. Баге, повеќе интуитиввно одошто со систематски насочена визија, план и други теориски сознанија, насетуваше, дека претставата секогаш зависи од аголот на набљудување на творците, а посебно од актерскиот придонес кој е условен со нивните психофизички карактеристики сообразени, се рзабира, со сценските конвенции кои владеат во времето на нивното создавање. Ова, инаку, познатиот полски театролог од светски глас, Јан Кот, ќе го формулира како, „барање на современата зона на чувствителноста!“ Поимот на театарот бара, се разбира, многустраност во неговото толкување во контекст на неговата културноисториска и цивилизациска позадина. Затоа овде е неизбежен мултидисциплинарниот пристап во истражувањата за да се лоцираат влијанијата што театарот ги има врз својата околина односно каде што делува. Како и да е, од театролошки аспект гледано внимаието секогаш се насочува кон крајната цел на театарот – претставата.

***

Визијата и концептот за театар на неговиот прв човек (директорот односно менаџерот) најпрегледно и најјасно се согледува од репертоарската политика, но и од листата на режисери кои истата ќе ја реализираат. Само за потсетување, во периодот на формирањето на Битолскиот театар (1944) репертоарот го чинат главно едноактни агитки со нагласена пропагадно – плакатна интонација или целовечерни претстави од современата советска драматургија. Тоа е општ тренд кој опстојува во првата деценија по војната. Овде укажуваме и на практиката Репертоарот да се диригира од централната театарска куќа МНТ односно она што овде се поставува потоа да се пресликува и во помалите театарски центри во внатрешноста на земјата. Веќе од шеесеттите години може да се нотираат отклонувања од таа пракса, а во репертоарот на Битолскиот театар, за кој овде станува збор, можат да се нотираат извесни проблесоци и пишување сопствена театарска историја. Во тој „багаж“ кој Баге го наследува кога станува прв човек на Битолскиот театар, би ги споменале, на пример, Гоголевиот „Ревизор“, „На дното“ од Горки, „Вујко Вања“ од Чехов, а во неговиот мандат ги бележиме како посебно значајни „Цигани“ од Пушкин, „Коцкари“ и „Женидба“ од Гоголь со режисери од Русија и со евидентни сценски резултати. Потоа, во маркантните репертоарски остварувања се вбројуваат и „Васа Железнова“ и на „Дното“ од Горки зад чии постановки стојат имињата на гостинските режисери од Бугарија и Србија, Красимир Спасов и Бора Драшковиќ. Тука би ја споменале и постановката на „Вишновата градина“ од Чехов на Владимир Милчин (која учествува на МОТ во Скопје) и „Шампањско“ во која се вклучени „Просидба“ и „Мечка“ од Чехов, а од истиот автор е и пиесата „Третиот чин“ (всушност компилација од негови текстови која ја потпишува Блаже Миневски) во режиско видување на Владо Цветановски. Вниманието на театарската јавност не само во Битола туку и во земјава го сврте постановката на драматизацијата на романот „Мајсторот и Маргарита“ од Михаил Булгаков, исто така, во постановка на Владо Цветановски. Ако се имаат предвид и неговите постановки во односниот период (1980 – 2002) на „Поземна Република“, „Нашинката од Париз“ и „Безбог“ од Јордан Плевнеш станува јасно дека тоа се едни од најфреквентните авторско - режисерски имиња на сцената на Битолскиот театар, односно т.н. авторски тандем. Инаку, го бележиме и авторскиот тандем Томислав и Димиитрие Османли кои ги реализираа комедијата „Салонот бумбум“ и историската пиеса за погромот на Евреите во Вората светска војна кој не ја одминува ниту нашата земја, „Спилиони“.

Кога сме веќе тука да наведеме само некои театролошки сознанија и анализи поврзани токму со драматуршката основа на една претстава. Театарската уметност е имено резултанта на различните визури на драмскиот текст или само драмската предлошка во која се вградени погледите на режисерот, актерите, сценографот, костимографот и останатите учесници во претставата. Во оваа смисла, колективитетот на

театарскатта продукција претставува конститутивен дел на драмскиот текст. Ова е посебно важно за театарологијата која се занимава со колективитетот на изведбата која настанува во сите случаи како литературно дело со посебна намена и намера. Имено драмата. Сите овие назнаки се важни во процесот на настанување на претставата,а како посебни се наметнуваат актерските форми на интерпретацијата според конвенциите кои владеат во времето кога се создава. Инаку, во примерите од репертоарот на Битолскиот театар се соочуваме со најрозновидни постапки кон драмскиот текст (овде се мисли на драматуршки преработки на основниот текст, потоа на негово преструктуирање, скратување/штрихање, вклучително (понекогаш) се до настанување на потполно ново сценско дело. Примери на преобразба на драмскиот во театарски текст односно во текст на конкретната изведба навистина има многу. Иако во овој преглед на работата на Битолскиот театар актерите не се споменуваат посебно, освен по исклучок, сепак вреди да се подвлече, дека актерската компонента останува меѓу најважните составки на претставата! Имено, актерот заедно со режисерот постанува субјект на одреден процес кој на крајот ја изразува неговата сопствена визија на драмскиот текст во нова театарска верзија.

Како добар менаџер, Благој Стефановски не можеше да ја занемари и потребата од негувањето на домашната драматургија следејќи ја флоскулата, дека без национална драма нема ниту национален театар и дека публиката најголем интерес пројавуваше токму за домашното драмско творештво. Покрај веќе споменатите постановки на драмите на Јордан Плевнеш овде би ги додале и постановките на „Македонска крвава свадба“ но во ново руво и во нова постановка (Љупчо Георгиевски) кој се обидува ова културно дело да го доближи до сензибилитетот на современиот гледач. Слична, ако не и уште порадикална по режиско - сценското видување е и обновената постановка на „ Печалбари“ од Антон Панов на режисерот Бранко Брезовац од Хрватска. По редот на нештата тука би ја вброиле и сценската реализација на „Бегалка“ од Васил Иљоски на режисерот Љупчо Георгиевски. Уште една маркантна сценска изведба на нашата битова домашна драма. Модерна и современа или барем со такви интенции. Истиот режисер (Љупчо Георгиевски) на својата матична битолска сцена својот режиски ракопис кој се одликува со модерност и современост го употреби и во реализацијата на „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле. Сите овие претстави се означени како истражувачки сценски потфати со евидентен резултат и ефект. Во овие современи верзии и видувања на нашето драмско наследство секако спаѓа и пиесата „Балканот не е мртов“ од Дејан Дуковски во режија на Сашо Миленковски. Тука новите видувања се евидентни најпрво во драматуршкиот пристап (Дејан Дуковски) во кој е вградена една суптилна иронија, а потем и во режиската и сценска реализација. Во некои од овие постановки доминира музичката изведба што се одигрува во живо што претставува нов импулс и тренд на битолската театарска сцена, а кој има ефектна и силна подршка од аудиториумот. Инаку, балансот меѓу домашната драмска традиција и современото драмско творештво во мандатот на Баге го илустрира и потврдува и присутноста на авторите и делата како што се, на пример, Маја Стефановиќ со камерната пиеса „На трите вечери“, Дејан Дуковски со веќе споменатата „Балканот не е мртов“, Сашо Насев со „Либрето Вагнер“, а тука спаѓаат и сценските реализации на режисерите Љубиша Георгиевски и Сашо Миленковски, „Армагедон“ и „Коледе“. Се разбира некои од овие реализации уште на стартот носат и ризици окулу крајниот продукт – претставата, но сепак остануваат како доказ за водењето на една конзистентна репертоарска политика на битолскиот театар. За разлика од овие, како што рековме, ризични и дубиозни проекти, тоа не важи за застапеноста на репертоарот на еден од најпознатите македонски драматичари, можеме слободно да кажеме, бардот на македонската современа драма и театар, Горан Стефановски. Тука, најпрво е поставена „Лет во место“ во 1984 (Режисер е Јане Петковски), а во 1990 год. гостинскиот режисер од Хрватска Бранко Брезовац ја постави неговата постмодерна драма „Црна дупка“ која својата верификација и потврда ја имаше една година подоцна (1991) на Фестивалот на интернационалниот алтернативен театар (ФИАТ) во Подгорица во Црна Гора каде го освои најголемото (и единствено) признание, Гран при наградата. Бранко Брезоввац набргу на Битолската сцена ја поставува и колажната претстава „Те сакам Чернодрински“ потврдувајќи ја својата основна режиска вокација за експеримент и истражување во театарот. На репертоарот се најде и праизведбата на уште едно дело од Горан Стефановски, „Лонг плеј“ во режија на Владимир Милчин. Свое истакнато место на битолската театарска сцена имаа и пиесите „Тетовирани души“, „ Казабалкан“ и „Бакхи“ во постановка на режисери од помладата генерација, Дарко Митревски, Златко Славенски и Сашо Миленковски...Во текот на деведесеттите години на минатиот 20 – ти век, Битолскиот театар беше еден од партпициентите/односно копродуцент

на проектот „Баханалии“ во постановка на Бранко Брезовац, а кој имаше голема европска турнеја и верификација на сцените Во Германија, Данска и Шведска. Еден од најзначајните и најрепрезентативните проекти реализиран под менаџерската палка на Баге беше и премиерата изведена на фестивалот Охридско лето „Македонија – Одисеја 2001“, а која како режисер со меѓународно реноме ја потпишува Иван Поповски кој живее и работи во Москва. Во маркантните остварувања во овој период спаѓаат и сите претстави реализирани како драматизации на прозните дела на Петре М. Андреевски, а последна меѓу нив е „Последните селани“ во режија (и драматизација) на Бранко Ставрев, а која имаше извонреден и досега незапамтен успех кај нашата дијаспора во Австралија (2000). Како посебно индикативен и значаен за профилот на битолскиот театар го наведуваме и музичко-сценскиот перформанс посветен на француската легендарна шансониерка „Едит Пјаф“ (во актерска интерпретација на Елена Моше), во режија на Наташа Поплавска, а со учество на групата „Фолтин“ како учесници – перформери.

Се што е погоре наведено како показ на интересот за домашната драма не е на одмет да се каже, дека и овде (Битолски театар) и кај Баге и неговите соработници во даден момент знаел „да зоврие“ и да прерасне во „страст“ која гласи „без национална драма – нема национален театар! Одтука и не треба да зачудува интересот во многу земји (па и кај нас) домашното драмско творештво преку разни мерки и постапки да се стимулира и подржува. Во овој процес се вклучени бројни театарски творци и институции. Во овој контекст забележлива е тенденцијата за поврзување меѓу режисерите и драмските автори за кои веќе сведочат погоре наведените примери во случајот на Битолскиот театар. Радикалните промени што настануваат во деведесеттите години со промената на општествено-политичкиот систем и со осамостојувањето на земјата диктираат и промени во сите сфери, па и во културата, а особено во театарот. Овие промени секако подразбираат и нов пристап во кроењето на репертоарската политика која едноставно „лелека“ за нови, современи и оргинални драмски автори и драмско писмо...Значи, без оглед на сите случувања и актуелности националната драма односно домашното драмско творештво сеедно дали станува збор за драмското наследство или современите и нови драмски пиеси останува високо во агендата на Благоја Стефановски како аксиома на правењето на театар!

***

Кога станува збор за репертоарската политика на еден театар неизоставно мора да се нотира и местото на светската драмска класика. Всушност, би можело да се каже, дека токму односот кон овој сегмент на репертоарот ја покажува зрелоста на еден театарски колектив и драмски анссамбл. Тоа е таа проверка која го одредува местото на театарот и сведочи за неговите достигнувања и вредности, Се разбира, тоа се должи на фактот што станува збор за трајни вредности и цивилизациски придобивки кои не можат да бидат изоставени во било која национална култура. Тие класични драмски дела се репер до каде е нашиот театар кој, се разбира, не може да мрдне ни чекор напред ако паралелно не ги следи и современите текови на современата светска драматургија. Освен естетската димензија застапеноста на дела од современите светски автори со потврдено реноме помага во одржувањето на трендот на занимавањето со современите теми и проблеми на поширок цивилизациски план. На крајот на краиштата во современиот свет се почесто се зборува за глобализмот во кој се бришат разликите и расте свеста за тоа, дека живееме и твориме под еден ист небесен покрив на планетата земја. Овде мора да се нотира фактот дека, Баге пројавуваше забележителен интерес токму кон овој сегмент - класиката. Тоа се гледа/чита како во односот и залагањето за т.н. „железен репертоар“ на матичната сцена (Битолскиот театар), така и на фестивалите и манифестациите со кои повремено раководел. Ова, на пример, е најочигледно во репертоарот на нашата најпрестижна културна манифестација – Охридското лето и тоа кога тој бил одговорен (селектор, директор) на истата. Во времето на директорувањето на Баге на сцената на Битолскиот театар свое место најдоа и постановките, на пример, на „Сирано де Бержерак“ од Едмонд Ростан во режија на Љубиша Георгиевски, „Медеја“ од Еврипид во режија на Владимир Милчин, „Лоренцачо“ од Алфред де Мисе во постановка на Крикор Азарјан, „Декамерон“ од Бокачо во режија на Александар Морфов...Уште еден великан на драмската реч имаше забележително место во репертоарот и тоа со пиесите „Домот на Бернарда Алба“, „Љубовта на Перлимплин и Белиса“. Станува збор за драмскиот автор и поет, Фредерико Гарсија Лорка. Строго селективно за периодот за кој станува збор на сцената на Битолскиот театар ги бележиме и постановките на „Сон на летната ноќ“ од Шекспир во режија на Слободан Унковски, (1994), потоа „Хамлет“ во режија на Љубиша Георгиевски (1989). Во оваа низа на Шекспирови дела следуваат „Вечерва

Фалстаф", „Дванаесета ноќ", „Ромео и Јулија", „Веселите жени од Виндзор", „Кротењето на фуријата", „Со сила убавина не бидува". Основната интенција како што и може да се претпостави беше нивното осовременување и понуда на верзии кои комуницираат и се блиски со сензибилитетот на современите гледачи.

Од жанрот на светската драмска комедиографија ги бележиме постановките на „Ѓаволштините на Скапен" од Молиер, „Рибарски каранници" од Карло Голдони, „Мисир", „Ти си на ред", „Одам на лов" и „Болва в уво" од Жорж Фејдо со што тој е најзастапен автор на комедии во периодот од над две децении.

Што се однесува до следењето на токовите на современата светска драматургија на битолската сцена свое место најдоа автори како што се Артур Милер, Тенеси Вилијамс, Сомерсет Мом, Едвард Олби, Шила Стивенсон, Ли Кобурн, Алфред Жари, Жан Жене, Бекет, Јонеско, Славомир Мрожек, Јануш Гловацки, Еден фон Хорват, Јержи Шотола...

***

Во овој селективен преглед да ги нотираме и преставите за деца кои не изостанаа и без кои репертоарот на една сериозна театарска куќа како што е битолската би бил некомплетен и незамислив. Овде да ги споменеме претставите „Рекламна бајка", „Како се станува цар" и „Бибисек од Крампонија" од Русомир Богдановски, Афродита Кирјаковска и Велко Неделковски. Од странските автори и дела во овој период (1984 - 2002) ги бележиме, „Том Соер" од Марк Твен, „Хајди" од Јохана Шпири, „Пинокио" од Карло Колоди...На постановката на претставите за деца најчесто беа ангажирани режисерот Љупчо Георгиевски и актерот Петар Стојковски - Бабец кој како драмски уметник гаеше посебен афинитет за театарот за деца. Овде да ја подвлечеме се поистакнатата улога и значење на Театарот за деца и млади за вкупната позиционираност на театарската култура во една конккретна средина. Имано, со ова се искажува недвојбена грижа за најмладите театарски гледачи кои секаде се именуваат како посетители на кои се темели иднината на театарот. Освен тоа што голем број од нив остануваат трајно приврзани кон театарот, исто така, мора да се има предвид дека меѓу нив се регрутираат и бројни поединци кои својот живот, одноосно биографија ја врзуваат како идни театарски професионалци и прераснуваат во важни носители на театарскиот живот во градот, но и пошироко. Токму затоа не зачудува фактот на запазување на високи театарски стандарди во постановката на претставите за деца што во прв ред значи, дека тука се води сметка за воспитната, едукативната, дидактичката, (покрај, се разбира, забавната) функција на театарот. Инаку, основата, како и во театарот воопшто ја чинат предизвикувањето на чувства на страв и сожалување на „вечниот пат" кон катарзата. Тоа доведува до прочистување, емотивно созревање и облагородување на аудиториумот...За наведеното погоре секако сведочи и основањето на Театар за деца кој го носи името на веќе споменатиот бард на Битолскиот (но и на македонскиот театар воопшто), Петар Стојковски - Бабец, како и на основањето на меѓународен фестивал на претстави за деца „Битолино".

При сето досега кажано окулу она што го конституира еден жив театарски организам никако не треба да се занемари и улогата и значењето на публиката. Всушност публиката е конститутивен дел на секој театарски настан. Без гледачи нема ни претстава. Без оглед на просторот на кој се изведува театарскиот чин останува некомплетен без изведувачите и без набљудувачите. Ова, се разбира се однесува и на т.н. амбиентален театар кој може да се изведува на плоштади, на улица итн. Кога настанува заедништвото кое е погоре споменато тој простор се трансформира во театарски простор. Инаку, една мала дигресија. Американскиот теоретичар, но и практичар, Ричард Шекнер во една прилика ќе изјави, дека „..многу често во амбиенталниот театар, речиси и да нема ништо хумано, освен можеби паузата, доколку ја има!" Кога станува збор за публиката Баге често и во разни прилики го истакнуваше својот став кој гласи: „Публиката сака добар театар!" Во оваа синтагмма фактички се сублимира цел еден театарски универзум кој содржи естетски, етички, социолошки, психолошки и многу други одредници. На еден или на друг начин Баге е свесен за значењето на публиката во комплетниот театарски чин и за фактот дека таа не е само пасивен, туку активен чинител и творечки делотворен соучесник во претставата. Во поновите театролошки истражувања посебно се апострофира улогата на гледачите не само како рецепциенти, туку и како партипициенти на претставата. На еден или на друг начин, Баге како да беше свесен за улогата на публиката за понтамошниот тек и опстојувањето на една театарска изведба. Во неговиот случај тоа беше сопствено и активно учество во креацијата на театарската култура во сопствената средина, а потем и пошироко. Секако, главен репер станува и останува публиката. Уште една дигресија: податливо и провокативно останува да се направи детална ана-

лиза на публиката и претставата („Последните селани“) на турнејата во Австралија во 2000 – та година!

Збор – два и за значењето на критиката во целокупната активa на Баге. Имено, на одделни места во овој текст попатно е веќе нотирано, дека Баге покажува посебен интерес и внимание кон негувањето на театарската критика, во што секако спаѓа и инеговата грижа за транспарентност на изведуваните настани и нивната медиумска покриеност. Се разбира и самиот беше свесен за фактот дека постојат неколку нивоа на критиката, но во секој случај без оглед на тоа сметаше дека и таа (критиката) е дел од претставата. Можеби последен/завршен по редот на нештата, но сегмент кој многу често може да придобие примарно значење за планирање, програмирање и подготовка на идната претстава, репертоар, па ако сакате и персоналниот состав на проектите што ќе следуваат. Токму во оваа насока се и заложбите на Баге на сите манифестации и фестивали на кои имаше одлучувачка улога, да се организираат Тркалезни маси за публиката, критиката и изведувачите (примери за ова се МТФ „В. Чернодрински“ во Прилеп, Охридско лето, ФКТ „Ристо Шишков“...) Значењето на театарскатта критика и тоа во пишана форма е дополнително нагласено со фактот, дека театарската уметност трае само во мигот на настанувањето, а потем нејзината реконструкција е можна само со пишаните документи, а меѓу кои нагласено значење и тежина има токму театарската критика. Што е во случајов важно? Важно е тоа што благодарејќи на првиот човек на Битолскиот театар (Баге) во протег на повеќе од две децении остануваше во фокусот на интересот на театарската критика, но и пошироко од тоа за неговата историја, проблеми или проблесоци. Всушност, голем број од написите, особено на почетокот на работата на Битолскиот театар се еден вид хроника на неговата работа. Подоцна како се одвива растежот и развојот на театарот и тоа во сите негови сегменти тој го привлекува вниманието на се поголем број на специјализирани поединци, пасионирани и посветени на театарската критика и тоа како од земјава така и од странство. Ова е најочигледно во присуството на театарските критичари и театролози, како и во медиумите од бившите југословенски простори.

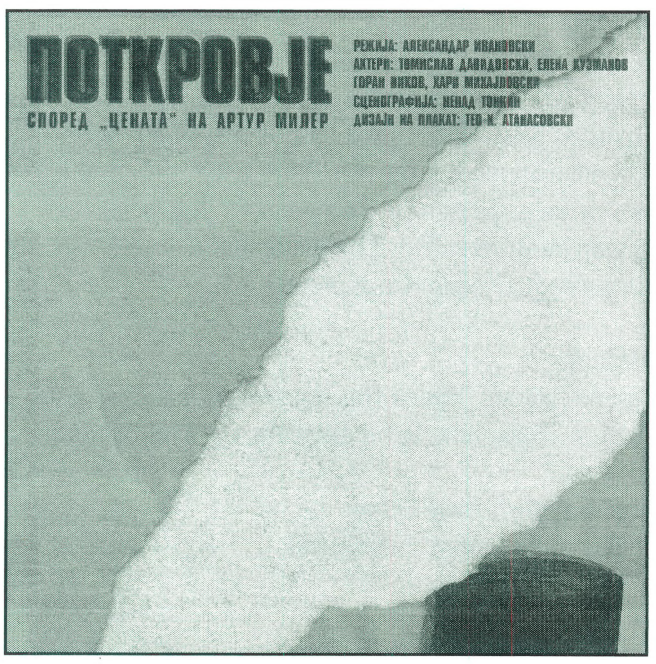
Впрочем, следен сегмент кој заслужува посебно внимание, а на кој Баге, не само што не забораваше, туку го имаше и како врвен приоритет е позиционирањето на Битолскиот театар не само во земјата туку и во соседството, поширокиот регион и во европски/светски контекст. Овој сегмент подразира, како гостувања на театри и поединци од регионот и пошироко на битолската сцена, така, ако не и повеќе гостувања на Битолскиот театар во регионот и светот со свои претстави и учество на бројни и престижни фестивали со меѓународна репутација и реноме. Се разбира, тука лежи клучот и за растечкиот продор на оваа наша театарска куќа во светот на театарската уметност и култура. Овој тренд е најизразен во првата деценија по осамостојувањето на земјата, односно во деветата деценија на минатиот век. Се разбира, дека тенденцијата продолжва и после тоа во евидентните напори да се зачува достигнатото, но тоа не е предмет на овој конкретен труд фокусиран на улогата и личниот придонес на конкретна личност, имено, Благој Стефановски – Баге! Некои од реализираните гостувања значеа продолжување на веќе воспоставена соработка, врски и релации, а некои вмрежување и создавање на нови релации...Овде како илустрација ги наведуваме гостувањата во Бугарија, Руската федерација, Канада, Франција, Грција, Албанија, Узбекистан, Молдавија, Словенија, Србија, Хрватска, Црна Гора, Босна и Херцеговина...Од фестивалските манифестации да ги наведеме БИТЕФ, „Славија“ и БРАМС во Белград, МЕСС и Сараевска зима, МОТ во Скопје, ФИАТ во Подгорица, „Еуроказ“ во Загреб, Фестивалот на детето во Шибеник итн.итн. Посебно место во овој контекст имаше соработката со театарот „Вера Комисаржевска“ од С. Петербург каде битолскиот театар гостуваше во два наврати со некои од своите амблемски претстави. Како посебно важни, па и историски верификантни ги наведуваме двете турнеи во Австралија. Тоа е прво гостување на една наша професионална театарска институција на Петтиот континент и средба со нашата дијаспора што донесува незаменливо искуство и за гостите и за домаќините.

***

Ова се само некои факти од животот и точките окулу кои се фокусира интересот и ангажманот на Баге во текот на неговата кариера, Се разбира, оваа петгодишна дистанца од неговата смрт е мал период, но сепак доволен за да се опцртаат доминатните теми и проблеми – содржина која го определува местото, улогата и значењето на Баге за македонскиот театар, а посебно за неговата матична театарска куќа – Битолската. Токму така, куќа или дом! Затоа што неговата работа во театарот и неговиот живот се испреплетени и не можат да се одвојат. Допрва останува да се валоризира неговиот драгоцен придонес во разни сфери на театарската уметност. Vita brevis, ars longa!

ПРОГРАМА НА ТЕАТАРСКАТА СЕЗОНА 2023/2024

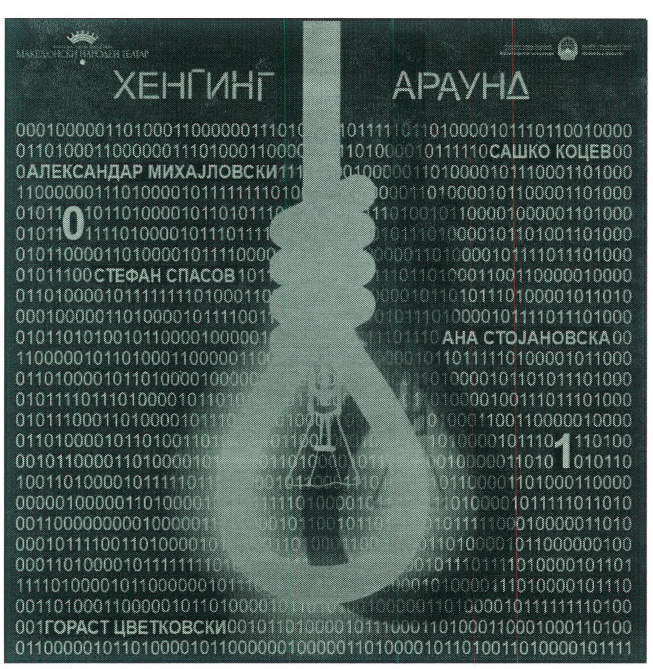
НУ МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР



ПОТКРОВЈЕ
Автор: Артур Милер
Режисер: Александар Ивановски
Сценограф: Ненад Тонкин
Дизајн на плакат: Тео К. Атанасовски
Премиерна изведба: Сабота, 09 Декември 2023

Играат:
Томислав Давидовски, Елена Кузманов, Горан Ников, Хари Михајловски

Инспициент: Вукица Александрова
Дизајнри на светло: Игор Ѓеоргиев и Даниела Атанасова
Тон - мајстор: Александар Арсиќ
Реквизитер: Павле Кралевски
Гардеробер: Валентина Чонкова
Шминка и фризура: Бранка Пљачковска
Декоратери: Саво Ивановски, Васил Мешковски



ХЕНГИНГ АРАУНД
Автор: Љупчо Јованов
Режисер: Бојан Трифуновски
Сценограф и костимограф: Љупчо Јованов
Композитор: Ади Имери
Извршен продуцент: Виктор Рубен
Асистент на костимографот: Валентина Чонкова
Премиерна изведба: Петок, 19 Април 2024

Играат:
Стефан Спасов, Александар Михајловски, Сашко Коцев, Горast Цветковски, Борче Начев, Ана Стојановска, Софиа Насевска-Трифуновска, Нела Павловска

Инспициент: Александар Рајковски
Суфлер: Зорица Благоевска

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

ФИРМА
Автор: Роланд Шимелфенинг
Режија: Нела Витошевиќ
Драматургија: Викторија Рангелова - Петровска
Сценографија: Костантин Трпеноски, mvv.design
Костимографија: Розе Трајчевска – Ристоска
Избор на музика: Нела Витошевиќ
Фотограф: Стефан Стамандов

Играат:
Ирена Ристиќ, Ивана Павлаковиќ, Сања Арсовска, Филип Трајковиќ, Игор Ангелов, Стефан Вујисиќ

Инспициент: Гоце Бојчев
Суфлер: Жаклина Цветковска

ПИКНИК НА ФРОНТОТ
Автор: Фернандо Арабал
Режија: Андреј Цветановски
Сценографија: Сергеј Светозарев
Костимографија: Раде Василев
Композитор: Димитар Андоновски

Играат:
Биљана Драгиќевиќ - Пројковска, Филип Трајковиќ, Дамјан Цветановски, Стефан Вујисиќ, Соња Стамболциоска

Светло - мајстор: Митко Ризов, Дејан Блажевски
Тон - мајстор: Димитар Илијовски, Сашо Ѓорѓиев
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева

ПАДОТ НА МАСАДА
Автор: Венко Андоновски
Режија: Дејан Пројковски
Асистент на режија: Дамјан Димовски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Валентин Светозарев
Музика: Горан Трајковски

Играат:
Александар Степанулески, Јелена Жугиќ, Рубенс Муратовски, Филип Трајковиќ, Емилија Мицевска

Инспициент: Гоце Бојчев
Суфлер: Жаклина Цветковска

ХЕДА ГАБЛЕР
Автор: Хенрик Ибзен
Режисер: Васил Христов
Адаптација: Викторија Рангелова – Петровска и Васил Христов
Сценограф: Васил Христов
Костимограф: Розе Трајчевска – Ристоска

Играат:
Сања Арсовска, Зоран Љутков, Владимир Петровиќ, Дениз Абдула, Сара Климоска

Инспициент: Жарко Намичев

ПАРОВИ
Авторка: Ана Ристоска Трпеноска
Режисерка: Ивана Ангеловска
Сценограф: Костантин Трпеноски
Музички соработник: Ади Имери
Костимографи: Раде Василев и Ратка Џамбазовска Коцев
Дизајн на постер: Дамјан Момировски
Фотограф: Стефан Стамандов

Играат:
Трајанка Илиева Вељиќ / Ирена Ристиќ, Игор Ангелов, Игор Стојчевски, Јасмина Василева, Димитрија Доксевски, Стефан Вујисиќ, Ивана Павлаковиќ, Лазар Христов, Ања Митиќ, Нина Елзесер

Инспициент: Гоце Бојчев
Суфлер: Жаклина Цветковска

НУ ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ

КАКО ЌЕ ГО ДЕЛИМЕ МАЧОРОТ
По мотивите на романот « Не е крај на светот» од Џуди Блум
Премиера: 22.11.2023
Автор на текст и режија: Јане Спасиќ
Драматизација: Јане Спасиќ
Сценографија: Кирил Василев
Костимограф: Бранкица Јордановска
Избор на музика и звучна обработка: Јане Спасиќ
Автор на промотивен материјал: Матеја Николиќ

Играат:
Драган Довлев, Ана Левајковиќ Бошков, Матеа Јанковска, Никола Наковски, Ангела Димитрова, Ненад Митевски , Марија Ѓорѓијовска

Инспициент: Ѓуро Дракулоски
Фотографии и видео материјал: Емил Петро
Тон мајстор: Владимир Стефановски
Светло мајстор: Мартин Митровски
Изработка на костим: Љубица Велкова

ИСПОЛНЕТА ЖЕЛБА
Креативен тим: Драгана Милошевски Попова, Игор Ивковиќ, Кирил Василев, Бранкица Јордановска
Премиера: 18.12.2023

Играат:
Марија Ѓорѓијовска, Петар Стојанов, Винета Дамческа Мојаноска, Катарина Илиевска Силјановска

ХАЈДИ
Работена според романот од писателката Јохана Шпири
Премиера: 06.6.2024
Режија: Драгана Гунин
Драматизација: Драгана Лукан Николоски
Играат:
Ангела Димитрова, Петар Стојанов, Наташа Петровиќ, Владимир Лазовски, Ана Левајковиќ Бошков, Изабела Новотни

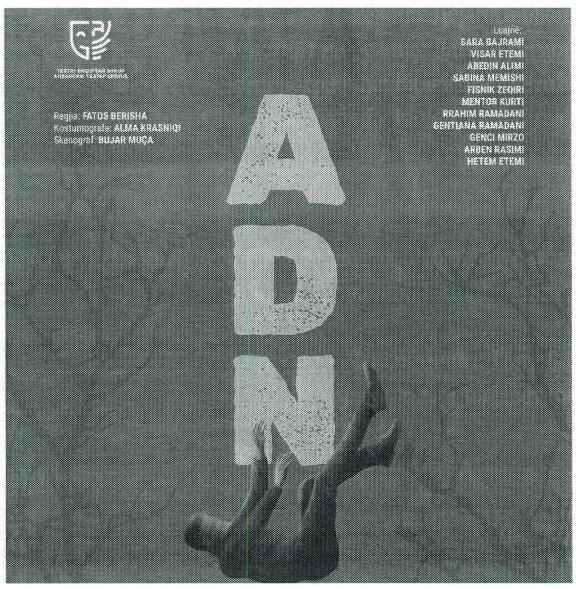
Музика: Ади Имери
Костимографија: Елена Вангеловска
Сценографија: Кирил Василев
Дизајн на плакат и брошура: Андреј Павлов

КУЌАТА НА ДУХОВИТЕ
Премиера: 11.07.2024
Автори: Горјан Милошевски и Деан Дамјановски
Режија: Деан Дамјановски
Драматург: Горјан Милошевски
Сценографија: Филип Коруновски
Костимографија: Елена Вангеловска
Музика: Горан Трифуновски – Пајак

Играат:
Ангела Димитрова, Петар Стојанов, Мики Анчевски, Винета Дамческа Мојаноска, Никола Наковски, Емра Куртишова Стојанова, Симона Спировска, Марија Ѓорѓијовска

Дизајн на плакат и брошура: Филип Коруновски

НУ АЛБАНСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ



ДНК
Автор: Денис Кели
Режисер: Фатош Бериша
Костимограф: Алма Красниќи
Сценограф: Бујар Муча

Играат:
Сара Бајрами, Висар Етеми, АБедин Алими, Сабина Мемиши, Фисник Зеќири, Ментор Курти, Рахим Рамадани, Гентиана Рамадани, Генци Мирзо, Арбен Расими, Хетем Етеми

ВУЈКО ВАЊА
Автор: Антон Павлович Чехов
Режисер: Владимир Милчин
Сценограф: Беди Ибрахим
Костимограф: Марија Пупучевска
Коомпозитор: Арта Абази

Играат:
Музбајдин Ќамили, Амернис Нокшиќи, Сабина Мемиши Асланај, Теута Ајдини Јегени, Рефет Абази, Бујар Ахмети, Ментор Курти, Ајета Реџеповиќ, Абедин Алими

ДИВО МЕСО
Автор: Горан Стефановски
Режисер: Мартин Кочовски
Сценограф: Енес Деари
Костимограф: Едлира Ќушка
Композитор: Оливер Јосифовски

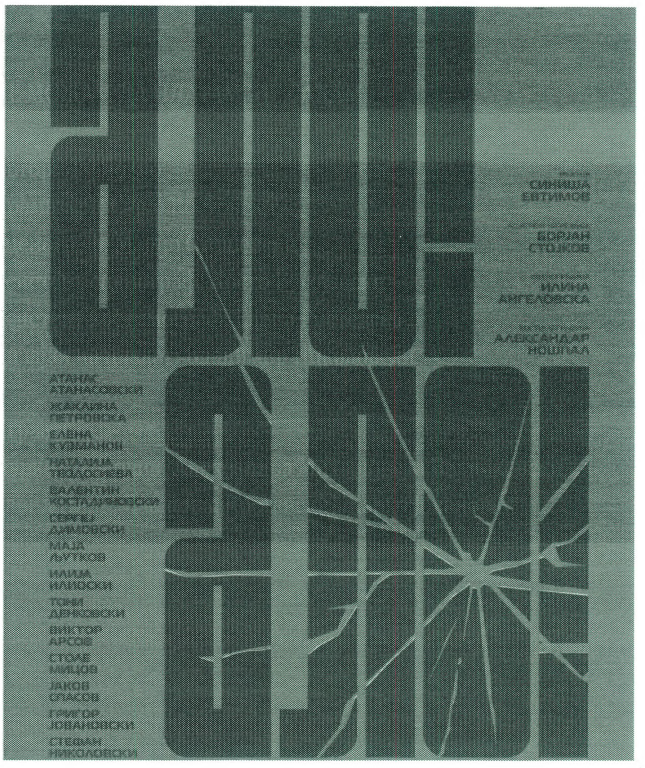
Играат:
Бајруш Мјаку, Амернис Нокшиќи, Дритеро Аме, Џевдет Јашари, Сабина Мемиши Асланај, Рахим Рамадани, Генци Мирзо, Хетем Етеми, Ментор Курти и Арбен Расими

НУ ТЕАТАР КОМЕДИЈА

АЛО! АЛО!
Премиера: 20.10.2023
Според Џереми Лојд и Дејвид Крофт
Режија: Синиша Евтимов
Сценограф: Илина Ангеловска
Костимограф: Александар Ношпал
Асис. на режија: Борјан Стојков
Асис. на сценограф: Марија Ѓоргиевска
Асис. на костимограф: Ивана Каранфиловска

Играат:
Атанас Атанасовски, Жаклина Петровска,
Валентин Костадиновски, Сергеј Димовски
Тони Денковски, Виктор Арсов, Јаков Спасов,
Столе Мицов, Илија Илиоски, Наталија Теодосиева,
Маја Љутков, Елена Кузманов, Григор Јовановски,
Стефан Николовски

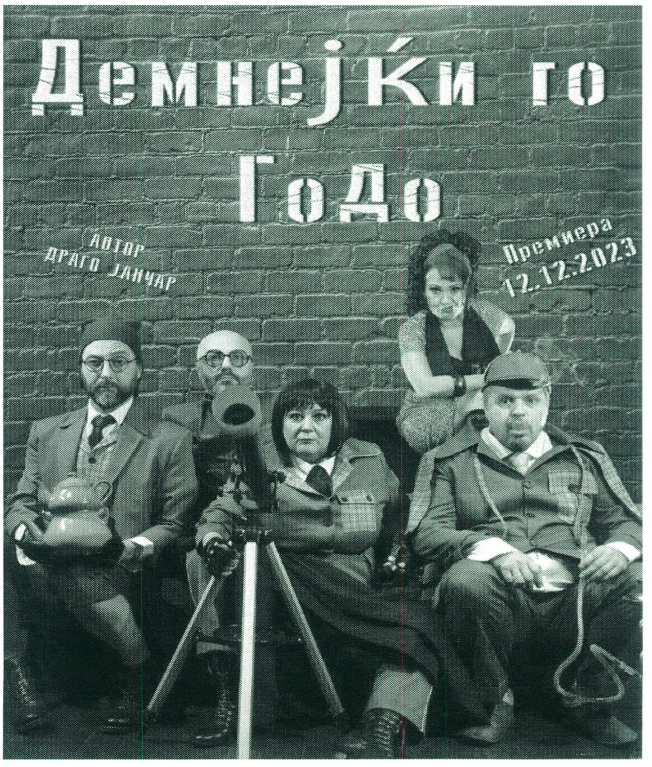
Инспициент: Александар Јорданов
Суфлер: Зорица Манаскова Станковиќ
Тон мајстор: Георгиј Полизов
Светло мајстор: Слободан Илиоски, Виктор Лазаревски



ДЕМНЕЈЌИ ГО ГОДО
Премиера: 12.12.2023
Автор: Драго Јанчар
Превод од словенечки јазик: Лидија Димковска
Режисер: Сибел Абдиу
Сценографија: Луиџи Бејта
Костимографија: Ивана Каранфиловска
Кореографија: Александра Кочовска-Начева
Автор на музика: Аљбин Сопа
Асс. на костимограф: Марија Ѓоргиевска

Играат:
Жаклина Стевковска-Дрнасин, Џенап Самет,
Едмонд Сотир, Селпин Керим, Сузан Акбелге

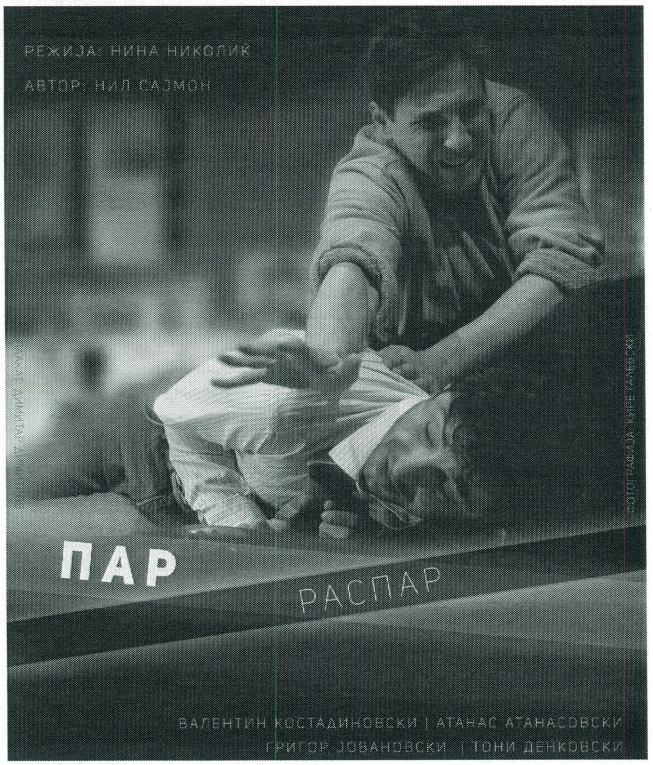
Инспициент: Ердинч Рушид
Суфлер: Весна Куковска
Тон мајстор: Емрах Џемаили
Светло Мајстор: Беќир Кубур
Шминка/фризура: Севим Ќерим



ЧЕРЕП ВО КОНЕМАРА
Премиера: 30.12.2023
Автор: Мартин Мекдона
Превод: Горјан Милошевски и Јане Спасиќ
Режија: Јане Спасиќ
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Ивана Каранфиловска
Автор на музика: Дарија Андовска
Асис. на костимограф: Марија Ѓоргиевска

Играат:
Сергеј Димоски, Елена Кузманов, Виктор Арсов, Тони Денковски

Инспициент: Нурјамет Рушити
Суфлер: Весна Куковска



ПАР РАСПАР
Премиера: 27.03.2024
Автор: Нил Сајмон
Превод: Маја Трајаноска Ивановска
Режија: Нина Николиќ
Драматург: Тамара Барачков
Инспициент: Александар Јорданов
Костимограф: Ивана Каранфиловска Угуровска
Соработник костимограф: Марија Ѓоргиевска
Сценограф: Вишња Вујовиќ
Соработник сценограф: Милан Несторов
Композитор: Оливер Јосифовски
Музички продуцент: Давор Јордановски
Дизајн на светло: Крис Јегер
Сценски движења: Димитриос Сотириу
Изработка на сценографија: Никола Николовски
Светло мајстор: Слободан Илиоски
Тон мајстор: Томи Анчов
Фотографии: Кире Галевски
Дизајн на плакат: Димитар Димитров
Реквизитери: Крон; Жаклина Пецевска

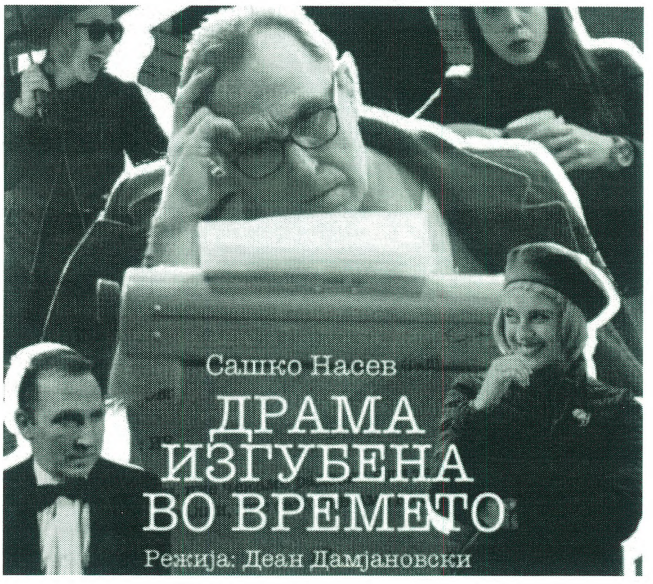
Играат:
Валентин Костадиновски, Атанас Атанасовски, Григор Јовановски, Тони Денковски, Сергеј Димоски, Виктор Арсов, Жаклина Петровска, Маја Љутков

НУЦК ЈХК ЏИНОТ - ВЕЛЕС

ДРАМА ИЗГУБЕНА ВО ВРЕМЕТО
Автор: Сашко Насев
Режија: Деан Дамјановски
Сценографија: Филип Коруновски
Видео дизајн и Фотографија : Данчо Стефков
Аудио Дизајн : Сашко Костов
Дизајн на светло: Марјан Тодоровски
Премиера: 10.11.2023

Играат:
Талија Настова, Самоил Стојановски

Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Суфлер: Орхидеја Дуко



ВЕЧЕРА НА (ЗА) ГЛУПАЦИ
Автор: Франсис Вебер
Режија: Ненад Витанов
Сценограф: Филип Коруновски
Костимограф: Раде Василев
Аудио дизајн: Сашко Костов
Премиера: 20.3.2024

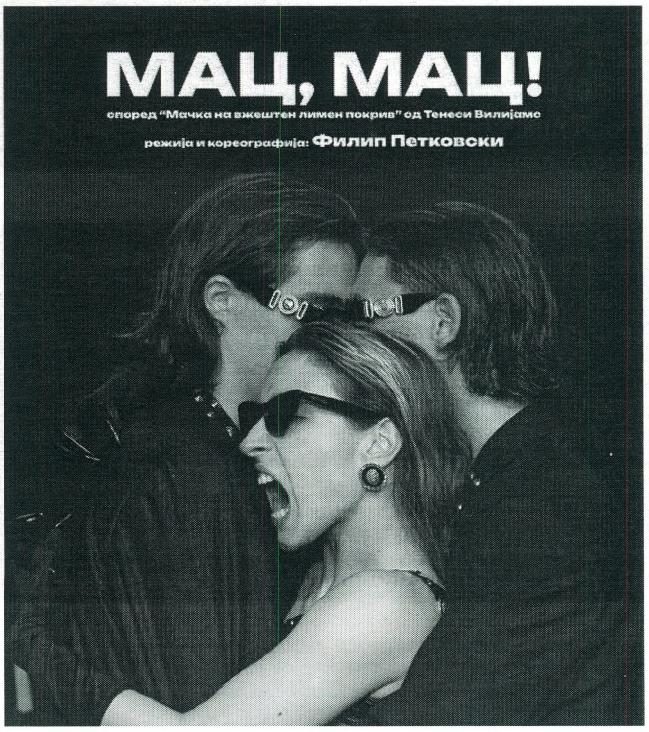
Играат:
Жарко Спасовски, Сандра Танчева, Јордан Витанов, Фаик Мефаилоски, Благојчо Стојанов, Талија Настова, Кире Ацевски, Сашко Костов

Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Суфлер: Орхидеја Дукова

ПАНИКА
Премиера: 19.4.2024
Според Мика Мулуахо
Адаптација и режија: Александар Ивановски
Драматург: Катерина Момева
Сценографија и видео: Филип Коруновски
Фотографија : Данчо Стефков

Играат:
Стефан Николовски, Филип Христовски

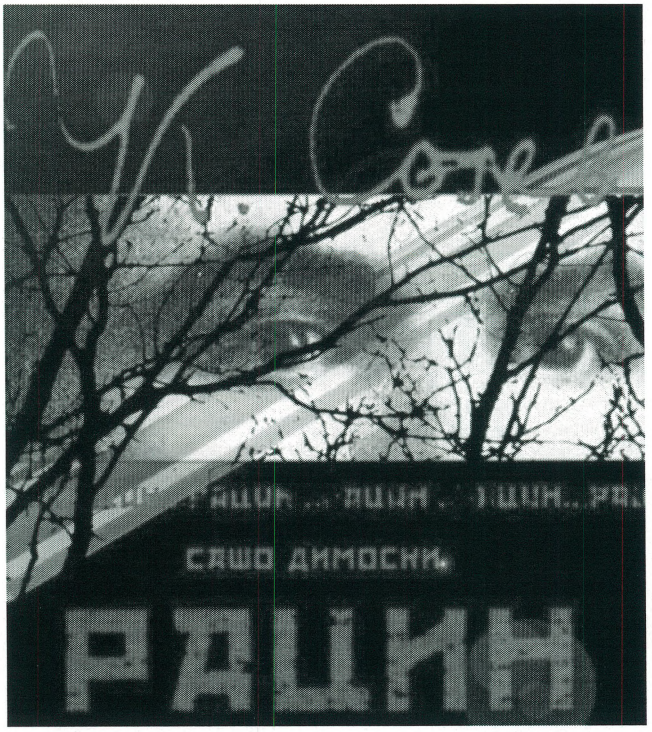
Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Суфлер: Орхидеја Дукова



МАЦ, МАЦ
Работена по мотиви на „Мачка на вжештен лимен покрив" од Тенеси Вилијамс
Режија и кореографија: Филип Петковски
Музика: Мориц Вернер (Германија)
Сценографија: Дардан Жегрова (Косово) и Филип Петковски
Костимографија: Антонија Гугинска Јорданоска и Гордана Божиновска
Светлосен дизајн: Милчо Александров
Танцов репетитор: Стефани Шаршмидт (Германија)
Фотографија и камера: Марко Марјановиќ
Монтажа: Борјан Стојков
Визуелен дизајн: Ивана Мојсовска Головска
Премиера: 26.04.2024

Играат:
Ведран Чешарек, Ана Јовановска, Илин Јовановски, Васил Зафирчев, Кети Борисовска, Филип Христовски, Сандра Танчева

Технички раководител: Никола Игнов
Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Оператор со сценски технологии: Филип Коруновски
Светло: Марјан Тодоровски, Зоран Јордев
Тон: Сашко Костов



РАЦИН
Автор: Коста Солев Рацин
Режисер: Дејан Пројковски
Драматург: Сашо Димоски
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Раде Василев и Елена Вангеловска
Композитор: Сашко Костов
Кореографија и сценски движења: Васил Зафирчев
Изведба на музика во живо: Сашко Костов и Орхидеја Дукова
Дизајн на плакат: Валентин Светозарев
Фотографија : Данчо Стефков
Премиера: 30.7.2024 (Премиера на „Охридско лето")

Играат:
Исидор Јованоски, Васил Зафирчев, Талија Настова, Славица Манаскова, Весна Димитровска, Јордан Витанов, Кети Борисовска, Кристина Зафирова, Благојчо Стојанов, Илин Јовановски, Кети Борисовска, Леонида Гулевска, Орхидеја Дукова, Илин Јовановски, Бранко Михајловски, Тодор Стојковски, Илина Чонкова, Бранко Михајловски, Тодор Стојковски , Илин Јовановски, Кети Борисовска, Славица Манаскова, Талија Настова, Кристина Зафирова, Благојчо Стојанов

Инспициент: Славиша Ѓеоргиев
Технички раководител: Никола Игнов
Тон-оператор: Дарко Спировски
Светло-мајстор: Зоранчо Јордев

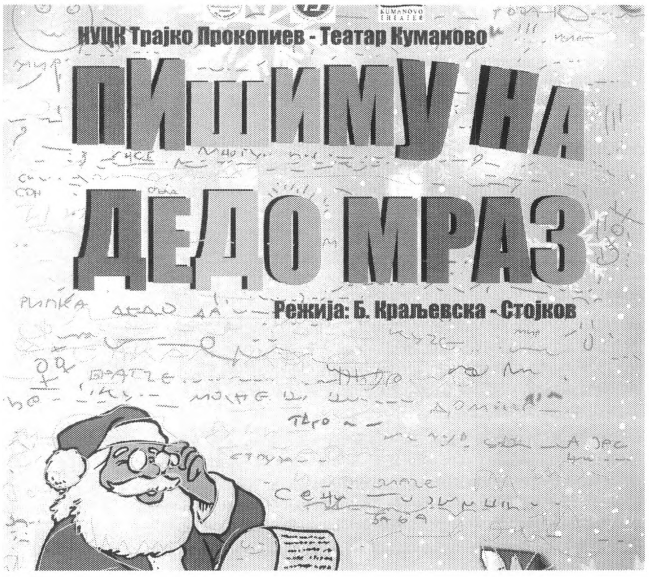
НУЦК „ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ“ - ТЕАТАР – КУМАНОВО

ЉУБОВНА ТЕРАПИЈА
Автор: Кристофер Дјуранг
Режија: Драгана Таневска

Играат: Марко Трајковиќ, Владанка Крстевски, Жарко Јовановиќ, Александра Михајловска, Никица Јанковски к.г., Матеј Стојковски к.г.

Драматургија: Симона Тоскиќ
Сценографија: Крсто Богојевски
Костимографија: Драгана Таневска

Инспициент: Антонио Пешевски
Светло мајстор: Звонимир Мицевски
Тон мајстор: Оливер Илиевски
Суфлер: Виктор Величковски



ПИШИ МУ НА ДЕДО МРАЗ
(Новогодишен сценско - музички приказ за деца)
Режија: Бојана Краљевска - Стојков

Играат: Сања Русеска, Давид Илиќ, Владо Дојчиноски

Текст и сонгови: Зоран Зафировски
Сцена и реквизита: Крсто Богојевски
Костими: Дарко Илиевски
Музички соработник: Александар Митрички
Плакат: Стефан Јакимовски
Светло: Звонимир Мицевски
Тон: Оливер Илиевски
Инспициент: Антонио Пешевски
Суфлер: Виктор Величковски

НЕ МОЖАМ ДА ПЛАТАМ, НЕ САКАМ
Режисер: Владимир Николовски
Автор: Дарио Фо
Драматург: Сашо Костовски
Сценограф: Марио Стошевски
Асистент сценограф: Крсто Богојевски
Асистент костимограф: Елена Ристевска
Дизајан на плакат: Владимир Николовски

Играат:
Марко Трајковиќ, Александра Михајловска Величковски, Давид Илиќ, Владанка Крстевски, Жарко Јовановиќ

Инспициент: Антонио Пешевски
Суфлер: Виктор Величковски
Светло мајстор: Звонимир Мицевски
Тон мајстор: Оливер Илиевски

ВОЛШЕБНИКОТ ОД ОЗ
Режисер: Бојана Краљевска Стојков
Драматург: Зоран Зафировски
Сценограф: Крсто Богојевски

Играат:
Анастасија Величковиќ, Марко Трајковиќ, Александра Михајловска Величковски, Жарко Јовановиќ, Сања Русеска Никица Јанковски

Инспициент: Антонио Пешевски
Суфлер: Виктор Величковски
Светло мајстор: Звонимир Мицевски
Тон мајстор: Оливер Илиевски
Изработка на костими: Дарко Илиевски

НУЦК „ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ“ - ТЕАТАР – КУМАНОВО
АЛБАНСКА ДРАМА

БАЛКОН
Автор: Ерик Хелберг
Режија: Гент Мехмети
асс. Режија: Ибрахим Деари
Сценографија: Ардиан Кадриу

Играат:
Фатон Ибрахими, Егзона Салиху

МАЖИ СО ВЛЕЧКИ
Автор: Миро Гавран
Режија: Маригона Бектеши Ферати
асс. Режија: Ќазмедин Нуредини

Играат:
Сефедин Исљами, Фатон Ибрахими, Кујтиме Ахмети, Деа Пајазити

ПИСМО
Автор: Танкред Дорст
Режија: Нехат Мемети

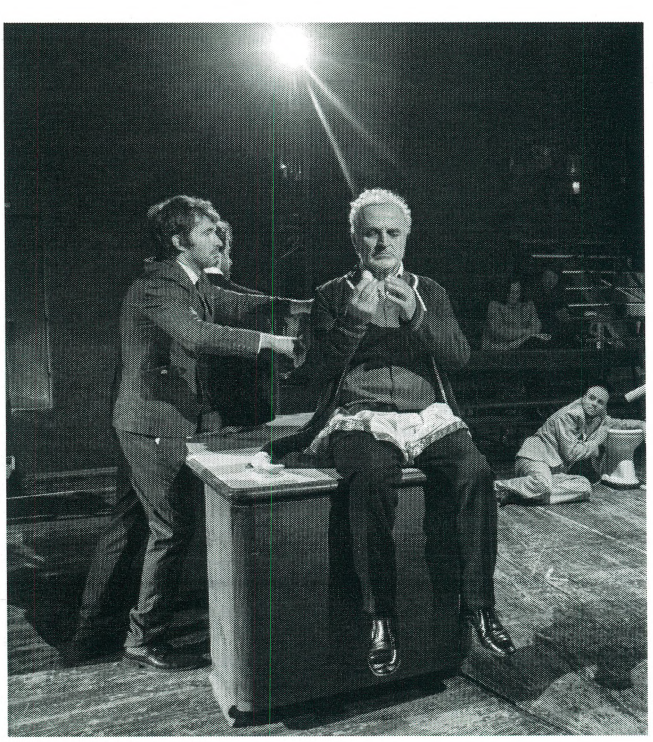
Играат:
Исмаил Касуми, Сефедин Шабани, Мендим Муртези, Сара Бајрами

НУЦК „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ ПРИЛЕП
ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“

БУРА
Автор: Вилијам Шекспир
Режија и адаптација: Џон Блондел
Сценографија, костими, светло и плакат: Благој Мицевски
Музика: Томе Темелкоски
Драматург: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска

Играат:
Игор Трпчески, Ангела Наумоска, Даниела Иваноска, Наташа Ачански, Димитар Ѓорѓиевски, Александар Тодески, Михајло Миленкоски, Катерина Чакмакоска-Клинческа, Ана Митоска

Инспициент: Елена Иваноска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Светло мајстор: Ристе Гркоски
Сликар исполнител: Пеце Ристески



ХАМЛЕТ
според трагедијата на Вилијам Шекспир, со користење на драмите Во малиот дворец на Станислав Игнациј Виткиевич и Чест на Васил Иљоски
Режија и адаптација: Бранко Брезовец
Сцена: Пеце Ристески
Костими: Сузана Брезовец
Светломајстор: Ристе Гркоски
Тон мајстор: Томе Темелкоски
Витражи: Марта Црнобрња
Соработник на режија: Борис Василески
Соработник за драматуршки прашања: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска

Играат:
Зоран Иваноски, Димитар Ѓорѓиевски, Андон Јованоски, Даниела Иваноска, Марија Спиркоска Илијеска, Игор Трпчески, Илија Волчески, Александар Тодески, Михајло Миленкоски, Виолета Чакарова, Наташа Ачански, Ана Митоска

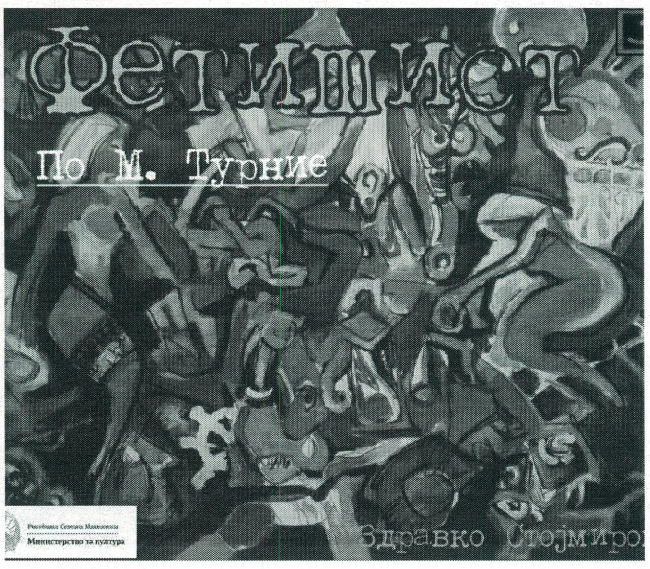
Инспициент: Елена Иваноска
Суфлер: Лилјана Батлеска

СТАПИЦА ЗА ГЛУВЦИ
Премиера: 22.12.2023
Автор: Агата Кристи
Режија: Борис Василески
Драматург и превод: Лидија Митоска-Ѓорѓиевска
Сценографија и дизајн на светло: Мартин Манев
Костимографија: Марта Дојчиновска
Музика: Томе Темелкоски
Дизајн на плакат: Илина Василеска

Играат:
Сара Спиркоска, Илија Волчески, Дарко Карбески, Марија Спиркоска Илијеска, Александар Тодески, Даниела Иваноска, Михајло Миленкоски, Димитар Ѓорѓиевски

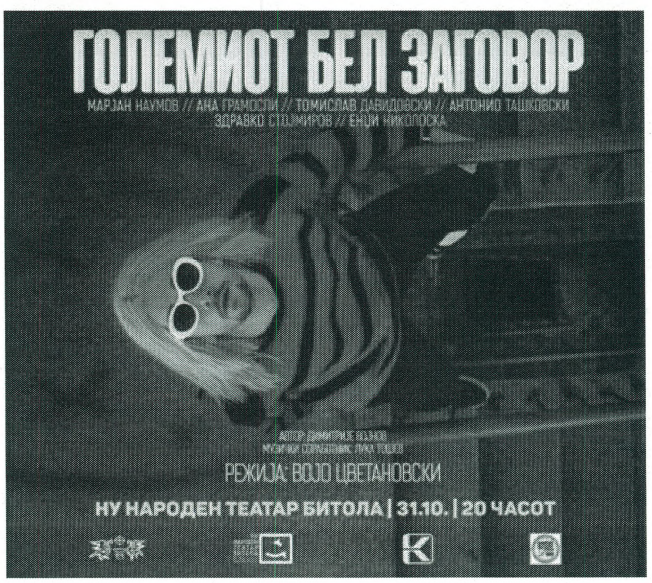
Инспициент: Елена Иваноска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Светло мајстор: Ристе Гркоски
Сликар исполнител: Пеце Ристески

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА



ФЕТИШИСТ
според раскази од Мишел Турние
Премиера: 9.9.2023
Адаптација и режија: Здравко Стојмиров
Дизајн на светло: Игор Мицевски
Светло-мајстор: Горан Петровски
Тон-мајстор: Николче Терзиевски

Игра:
Здравко Стојмиров



ГОЛЕМИОТ БЕЛ ЗАГОВОР
Премиера: 31.10.2023
Автор: Димитрие Војнов
Режија: Војо Љ. Цветановски
Асистент на режија: Петар Ѓорѓиоски
Сценограф: Наташа Ѓорѓиоска
Костимограф, односи со јавност: Милена Цветановска
Музички соработник: Лука Тошев
Тон-мајстор: Александар Димовски

Играат:
Марјан Наумов, Ана Грамосли, Томислав Давидовски, Антонио Ташкоски, Здравко Стојмиров, Ангела Енџи Николоска

ВУЈКО ВАЊА
Премиера: 20.12.2023
Автор: Антон П. Чехов
Режија: Софија Ристевска-Петрушева
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Андреј Папаз Ѓорѓиевски
Композитор: Александар Талевски
Кореограф: Кире Миладиноски
Шминка и фризура: Стефанија Илиевски
Дизајн на тон и тон-мајстор: Александар Димовски
Дизајн на светло и светло-мајстор: Горан Петровски
Дизајн на видео и рекламен материјал: Сашо Илковски
Суфлер: Мирјана Христовска
Инспициент: Мирко Лазаревски

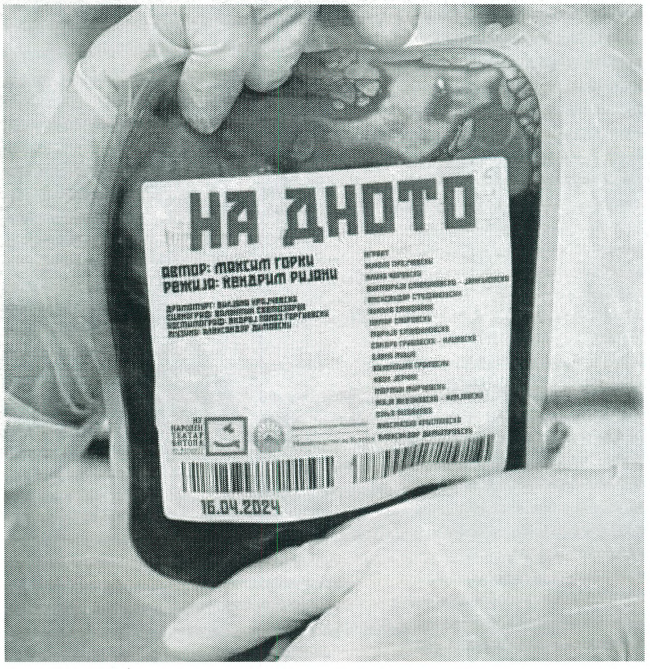
Играат:
Петар Горко, Александар Димитровски, Јулијана Мирчевска, Катерина Аневска-Дранговска, Марија Стефановска, Никола Пројчевски, Валентин Дамчевски

ВОЛШЕБНИТЕ КУЧИЊА И ТАЈНАТА НА КУТИЈАТА
Автор: Билјана Крајчевска
Премиера: 25.12.2023
Режија: Јован Ристовски
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мицевски
Композитор: Александар Димовски
Светло: Горан Петровски
Видео: Владимир Переловски
Шминка и фризура: Стефанија Илиевски
Инспициент: Димитар Михајловски
Суфлер: Гордана Михајловска
Фотографии и дизајн на плакат: Сашо Илковски

Играат:
Кристијан Танчевски, Наталија Ристеска, Илина Чоревска, Соња Ошавкова, Елена Моше, Александар Стефановски, Живко Борисовски, Никола Стефанов

ХАМЛЕТ – ДЕНОТ НА УБИСТВАТА
Автор: Бернар-Мари Колтес
Премиера: 1.3.2024
Режисер и автор на музиката: Марјан Неќак
Драматург: Оливера Павловиќ
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Андреј Ѓоргиевски - Папаз
Шминка и фризура: Стефанија Илиевски
Дизајнер на видео: Сашо Илковски
Тон-мајстор: Александар Димовски
Светло-мајстор: Никола Ѓоргиевски
Автори на плакатот: Марјан Неќак, Сашо Илковски
Консултант за билијард: Игор Радичоски
Видео-оператори: Владимир Переловски, Филип Ошавков
Суфлер: Мирјана Христовска
Инспициент: Димитар Михајловски

Играат:
Никола Стефанов, Иван Јерчиќ, Валентина Грамосли, Викторија Степановска Јанкуловска



НА ДНОТО
Автор: Максим Горки
Премиера: 6.4.2024
Режисер: Ќендрим Ријани
Драматург: Билјана Крајчевска
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Андреј Папаз Ѓорѓиевски
Композитор: Александар Димовски
Тон-мајстор: Николче Терзиевски
Светло-мајстор: Горан Петровски
Шминка и специјални ефекти: Стефанија Илиевски
Фотограф: Кети Талевска
Видео-дизајн: Владимир Переловски
Видео-оператор: Филип Ошавков
Суфлер: Гордана Михајловска
Инспициент: Димитар Михајловски

Играат:
Никола Пројчевски, Илина Чоревска, Викторија Степановска Јанкуловска, Александар Стефановски, Никола Стефанов, Петар Спировски, Марија Стефановска, Сандра Грибовска Илиевска, Елена Моше, Валентина Грамосли, Мартин Мирчевски, Маја Андоновска-Илијевски, Соња Ошавкова, Иван Јерчиќ, Анастазиа Христовска, Александар Димитровски

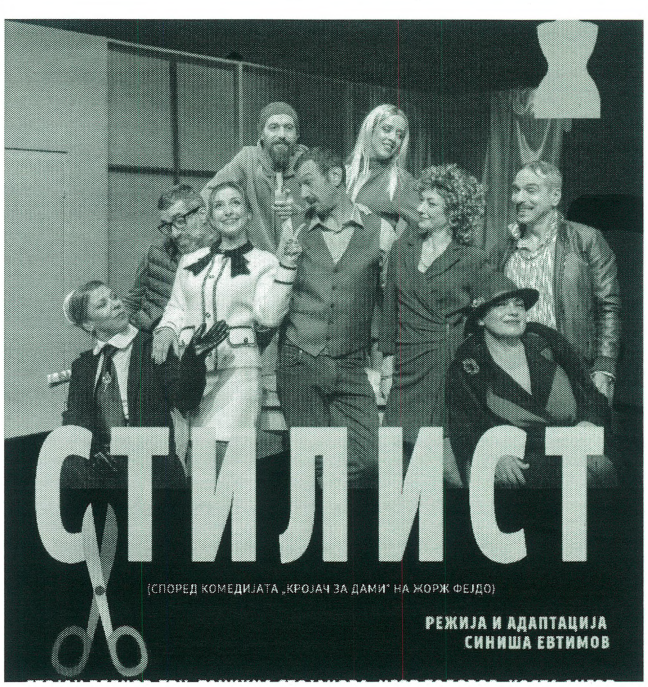
ГАЛЕБ
Автор: Антон П. Чехов
Превод од руски: Оливера Павловиќ
Премиера на Охридско лето: 22.7.2024
Адаптација и режија: Багријана Попова
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Шминка и фризура: Стефанија Илиевски
Композитор: Александар Димовски
Светло-мајстор: Горан Петровски
Автор на плакатот: Сашо Илковски
Суфлер: Мирјана Христовска
Инспициент: Мирослав Лазаревски

Играат:
Јулијана Мирчевска, Илија Волчевски, Александар Димитровски, Катерина Аневска- Дранговска, Живко Борисовски, Соња Ошавкова, Леонида Гулевска, Огнен Дранговски, Васко Мавровски, Валентин Дамчевски, Дарко Велкоски

НУЦК „АНТОН ПАНОВ“ - СТРУМИЦА

ЦАРЕВАТА НОВА ОБЛЕКА
Автор: Ханс Кристијан Андерсен
режија: Јасмина Вучкова
драматизација: Ацо Гогов
сценски дизајн: Ванчо Василев и Кољо Черкезов
избор на костими: Ванчо Василев
музика: Слободан Ѓошиќ
сликари изведувачи: Александар Филев и Ана Божијанова

Играат:
Кољо Черкезов, Коста Ангов, Оливера Аризанова-Мансбарт, Анкица Бенинова, Стојан Велков, Танкица Стојанова, Ванчо Василев, Игор Тодоров
Премиера 12.10.2023 год.



СТИЛИСТ (според КРОЈАЧ ЗА ДАМИ)
Автор: Жорж Фејдо
Режија и адаптација: Синиша Евтимов
Сценографија: Илина Ангеловска
Костими: Ванчо Василев

Играат:
Стојан Велков, Танкица Стојанова, Игор Тодоров, Коста Ангов, Оливера Аризанова-Мансбарт, Јулија Милков, Васил Михаил, Ангелина Тренчева-Ангелов, Анкица Бенинова
Премиера 16.12.2023 год.

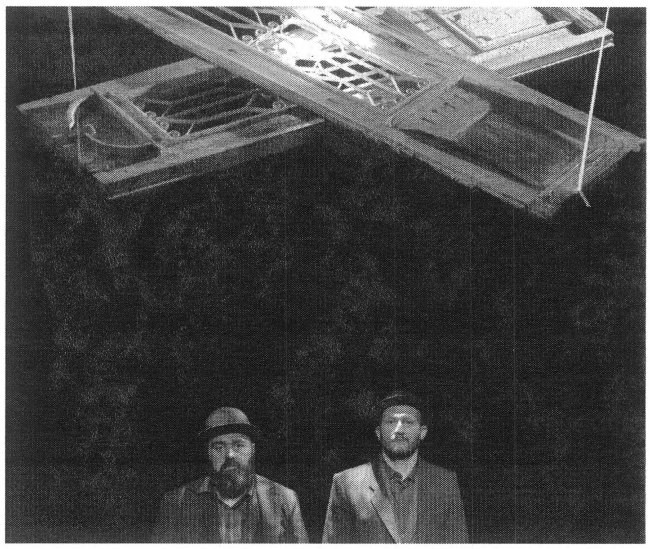
ПЕТОК 13
Автор: Жан Пјер Мартинез
режија, избор на музика и видео анимација: Никола Ристов
сценографија: Филип Коруновски
костими: Ванчо Василев
авторска музика: Дивизија
превод од француски: Јадранка Стефкова
плакат: A.I.Prompt DALL - E3 Филип Коруновски

Играат:
Стојан Велков, Анкица Бенинова, Јасмина Вучкова, Ванчо Василев, Мирко Голомеов, Кристина Спирова, Никола Ристов, Ацо Гогов, Драгица Урдинова и Марија Витанова
Премиера: 17.02.2024 год.

ЦРНА ДУПКА
Автор: Горан Стефановски
режија: Љупчо Ѓорѓиевски
сценографија: Валентин Светозарев
костими: Андреј Ѓорѓиевски
музика: Сашко Костов

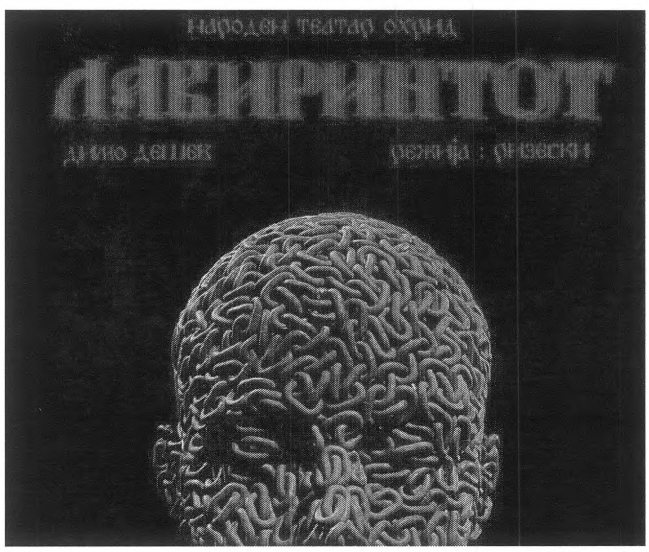
Играат:
Васил Михаил, Танкица Стојанова, Анкица Бенинова, Јасмина Вучкова, Кире Ѓорѓиев, Елисавета Бончева, Коста Ангов, Ангелина Тренчева-Ангелова, Јулија Милкова, Стојан Велков, Теодора Арсков, Илија Младенов
Премиера: 19.04.2024 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР ОХРИД



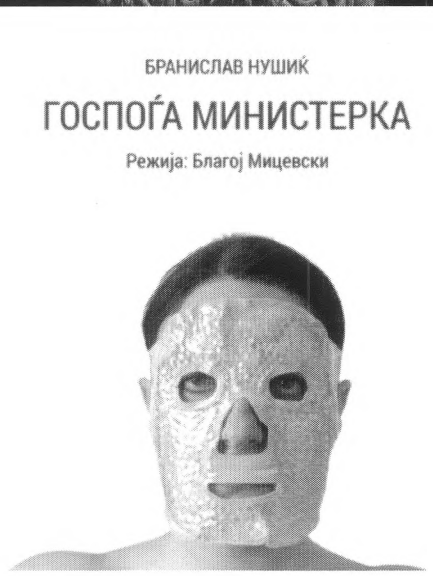
ЧЕКАЈЌИ ГО ГОДО
автор: Семјуел Бекет
режија: Сашо Миленковски
Аудиовизуелен дизајн: Владимир Симоновски

Играат:
Стрезо Стаматовски, Никола Тодороски, Павел Маслов, Филип Кипровски



ЛАВИРИНТОТ
Автор: Димо Дешев
Режија: Ѓорги Ризевски
Музика: Алмир Бајрамоски

Играат: Ивица Цонев, Марко Богдановски



ГОСПОЃА МИНИСТЕРКА
Автор: Бранислав Нушиќ
Режија, костимографија и дизајн: Благој Мицевски

Играат:
Биљана Билаловиќ Вељаноска, Горан Стојаноски, Павел Маслов, Никола Тодорски, Ивица Цонев, Филип Кипровски

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

ЖЕНИДБА
Автор: Н. В. Гоголь
Премиера 01.12.2023
Режисер: Љупчо Ѓоргиевски
Драматург: Габриела Коцева Тулиев
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Андреј Ѓоргиевски – Папаз
Дизајн на плакат: Валентин Светозарев
Избор на музика: Љупчо Ѓоргиевски и Милорад Ангелов

Играат:
Марија Минчева Андонов, Милорад Ангелов, Ефтим Трајчов Ѓаурски, Анѓелка Нашкова, Миле Вратеовски, Пеце Ристевски Даријан Петров, Валентина Ѓоргиевска, Миланчо Ѓеоргиев Роне, Стефанија Митовска

Техничка екипа:
Суфлер: Лида Рогожарева
Светло: Методи Саздов
Тон: Горги Чапов

КНИГОЛАНДИЈА
Премиера: 09.04.2024
Режија: Кристина Атанасова Арсова
Превод, драматизација и адаптација: Габриела Коцева Тулиев
Костимографија и сценографија: Моника Гачева

Играат:
Марија Минчева Андонов, Елена Шорова Дербов, Миле Вратеовски, Анѓелка Нашкова, Стефанија Митовска , Ава Хусеини, КапДаријан Петров, Искра Постолова, Пеце Ристевски

ЛЕКЦИЈА
Автор: Ежен Јонеска
Режија: Ѓорги Ризески
Претставата е копродукција помеѓу НУЦК „Ацо Шопов“ и
Театар Штип и „Моушн нетворк“
Премиера 06.09.2023

Играат:
Ефтим Трајчов Ѓаурски, Димитрина Мицкоска Трајкоска,
Милорад Ангелов

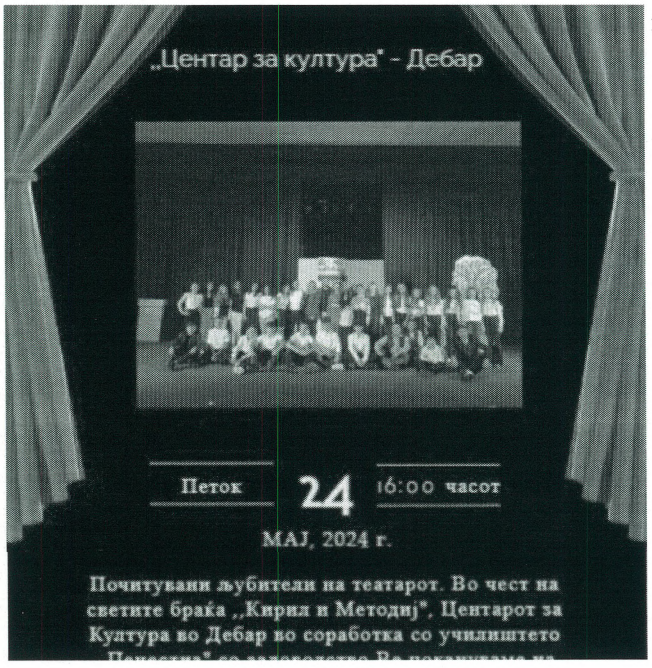
Сценографија: Ефтим Трајчов Ѓаурски, Ѓорги Ризески
Музика: Антонио Ристески
Кореографија: Бојан Мицев
Дизајн на плакат: Александар Вржалски
Фотографии: Александар Ефремов

СИТЕ ПРЕКРАСНИ НЕШТА
Премиера 01.06.2024
(според Данкан Мекмилан)
Текст: Ана Ристоска Трпеноска
Режија: Нела Витошевиќ
Сценографија: Васил Христов
Костимографија: Моника Гачева
Избор на музика: Нела Витошевиќ
Дизајн на плакат: Дамјам Момировски

Играат
Ефтим Трајчов Ѓаурски, Стефанија Митовска, Марија Минчева
Андонов, Милорад Ангелов, Анѓелка Нашкова, Даријан Петров
Ава Хусеини

Клавир: Јована Гркова
Виолончело: Максим Нисев

ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА - ДЕБАР



ЧОРБАЏИ ТЕОДОС
Автор: Васил Иљоски
Режија: Емрах Рамановски

Мухамед Бајрами, Емина Исовска, Халиса Малоска, Ариф Абазоски, Медина Бајрами, Шабан Бајрами, Мафис Малоски,
Медина Капламоска, Ваит Мифтари, Орхан Комина; Мериглен Зењели

ВО ЕУРОПА
Автор: Ф. Доку Лумани
Режија: Арјета Јани

Играат:
Харбана Бегонеци, Оринда Поцеста, Фехим Каја, Гент Муца, Сиера Цами, Арба Ќоку, Блин Села, Рон Режа, Ендрит Леши, Веса Цами, Идеал Карпузи, Арта Села, Ураник Уштеленца, Грид Јани

издавач
Национална установа **Драмски театар - Скопје**
ул. „Шекспирова“ бр. 15, 1000, Скопје, Р. Македонија
телефон: +389 2 3063 388
e-mail: **info@dramskiteatar.com.mk**
web: dramskiteatar.com.mk

за издавачот
Роберт Вељановски

лектор
Тодорка Балова

графичко обликување
Блаже Тофиловски

печат
Артпринт дооел Скопје

тираж
500 примероци

Република Северна Македонија
Министерство за култура и туризам

Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës dhe e Turizmit

Издавањето на *Театарски гласник* е поддржано од
Министерството за култура и туризам

театарскигласник

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
www.dramskiteatar.com.mk

Скопје,
ноември 2024 година

НУ ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
www.dramskiteatar.com.mk

Скопје
2024